

SILVA, Dora de Andrade. Poéticas da Interferência: Diferentes Protocolos de Criação e seus Meios. Campinas: UNICAMP; Doutoranda em Artes da Cena; Bolsa CAPES; Or. Prof^a. Dr^a. Antonieta Marília de Oswald de Andrade; Bailarina, Professora e Pesquisadora.

RESUMO

Os processos de criação e estruturação cênica podem ser atravessados e determinados pelos mais diversos elementos inicialmente exteriores ao produto ou pesquisa artística proposta. Tais fatores, previstos ou não, podem acabar por determinar a criação de novos modos de fazer e até mesmo o surgimento de uma poética particular de um artista. Estes modos de fazer, entendidos aqui como protocolos de criação, apresentam-se múltiplos na contemporaneidade da mesma maneira que refletem a particularidade do processo travado. O presente trabalho pretende discutir sobre a possibilidade do que seria uma poética do encontro, das adversidades, condições e especificidades da ocasião, do meio, pessoas e contextos: uma poética da construção na interferência. Para tal, serão apresentados exemplos de artistas contemporâneos, assim como da própria pesquisadora, abordando aspectos relativos às suas práticas e protocolos de criação e as especificidades destes processos em diferentes meios.

Palavras-chave: Dança. Protocolos de Criação. Processo Criativo.

ABSTRACT

There are several elements, initially alien to the original artistic proposal development, which may cross and interfere with the creative process and the scenic structure. Such elements, which may or may not have been foreseen, can be determinative on the creation of new methods or even the artist's poetics and identity. These procedures, multiple in contemporary art, and here addressed as creative protocols, reflect the characteristics of the process. The present work intends to discuss the possibilities of the poetics of the adversity, of different contexts and specificities, analyzing through examples taken from contemporary artists works and those of the author herself, different aspects of their creative protocols and their processes in different environments.

Keywords: Dance. Creative Protocols. Creative Process.

Os processos de criação e estruturação cênica podem ser atravessados e determinados pelos mais diversos elementos inicialmente exteriores ao produto ou pesquisa artística proposta. Tais fatores, previstos ou não, podem acabar por determinar a criação de novos modos de fazer e até mesmo o surgimento de uma poética particular de um artista. Estes modos de fazer, entendidos aqui como protocolos de criação, apresentam-se múltiplos na contemporaneidade da mesma maneira que refletem a particularidade do processo travado.

Por protocolos de criação entenderemos aqui a definição relacionada às dramaturgias contemporâneas trazida por Tourinho (2009), na qual os modos de fazer passam a ser particulares de cada obra, de cada criador e seu

contexto, variando tanto quanto os artistas da cena forem capazes de inventar e criar. Assim, segundo Tourinho, os artistas podem estabelecer modos de fazer comuns a várias criações ou completamente diversos entre cada uma delas — todos esses modos de fazer são dramaturgias.

A perspectiva atual das dramaturgias contemporâneas parece dizer respeito a protocolos de criação. Para cada processo podem ser adotados protocolos distintos. Não há como assumir um formato fixo de protocolo. Múltiplas podem ser as formas de se estabelecer a(s) dramaturgia(s) de um espetáculo. E o texto dramático, indiscutivelmente, é tido como uma possibilidade tão quanto qualquer outra (TOURINHO, 2009, p. 94).

Os protocolos de criação podem ser construídos durante o processo criativo a partir das escolhas de cada artista, dos materiais disponíveis, pessoas envolvidas, dos procedimentos e ferramentas de trabalho adotadas, contexto, possibilidades e necessidades de cada criação, dos caminhos apontados durante a criação.

A experiência vivida pela autora por meio do Projeto Distância¹ foi o ponto de partida para as questões apresentadas neste texto. Por se tratar de um processo de criação colaborativa a distância envolvendo três núcleos de criação — o primeiro, formado por jovens atendidos pelo Ponto de Cultura Me Vê na TV e participantes das oficinas do Projeto (Niterói, RJ); o segundo, pela autora e o músico e compositor Daniel Ruiz (Niterói, RJ); e o terceiro, pela bailarina e coreógrafa Érica Bearlz (Goiânia, GO) — havia então neste projeto um deslocamento dos processos e elementos da maneira de realização de uma obra coreográfica tradicional com o envolvimento de não bailarinos, diferentes linguagens e o estabelecimento de um novo tempo processual através das novas tecnologias. Uma estrutura que difere consideravelmente da formulação de um espetáculo cênico realizado por uma companhia tradicional, por exemplo (SILVA, 2010).

Com isso, eram muitas as adversidades ou condições desfavoráveis do meio, desde a inexperiência dos jovens em relação à dança e ao processo artístico até as dificuldades enfrentadas devido às condições sociais das comunidades em questão, a ponto de o próprio coordenador do Ponto de Cultura nos afirmar que seria impossível a realização do projeto proposto. Ao longo do processo, e a partir de nossa insistência, essas adversidades não somente moldaram a estrutura de realização do vídeo, mas passaram a ser seu conteúdo.

A força das imagens está também no fato, óbvio para quem as assiste, de que aqueles não são bailarinos profissionais. O cenário, composto pelas estreitas vielas dos morros, e atravessado sempre acidentalmente pelos cachorros que ali circulavam, nos sugeriu diferentes movimentações.

¹ Iniciativa dirigida por Dora de Andrade e que em sua primeira etapa reuniu jovens de comunidades do Morro do Palácio e Preventório em Niterói (RJ), e artistas profissionais numa residência artística nos meses de dezembro de 2009 a março de 2010, no Ponto de Cultura Me Vê na TV, tendo como resultado a produção do videodança *Palaventório*. O projeto desenvolveu um processo de criação em que foram utilizadas várias linguagens como a dança, o vídeo e a música na formulação de um objeto artístico realizado por partes que atuaram *in loco* ou a distância.

São vários os exemplos na história da dança que nos mostram que as adversidades ou conflitos vividos por alguns criadores impulsionaram, muitas vezes, o surgimento de processos artísticos inovadores. Estas práticas que surgem — seja da tentativa de solucionar uma questão, seja do trabalho diante de condições adversas — muitas vezes são responsáveis pela inauguração de novas perspectivas para a criação em dança, reconfigurando modos de fazer e até mesmo dando origem a novos métodos, técnicas ou linhas de pensamento.

Grande ícone da dança, Pina Bausch ao assumir a direção da companhia de dança da Ópera de Wuppertal em 1973, até então um corpo de baile com repertório clássico, se deparou com diversas dificuldades, sendo muito criticada e encontrando ampla resistência a seu trabalho: bailarinos querendo abandonar suas montagens, um público ainda não habituado às suas criações deixando em massa o teatro (CYPRIANO, p. 2005). As dificuldades iniciais de Bausch em Wuppertal, cidade que não tinha a tradição cosmopolita de Berlim, foram muitas, fazendo-a quase desistir de seu trabalho. Mas a coreógrafa relata que, devido a esta crise, ela veio a buscar outros meios de trabalhar suas propostas:

E, assim, comecei a trabalhar algumas horas no estúdio de Jan Minarik, com os poucos bailarinos que ainda aceitavam a minha maneira de montar um espetáculo. Foi ali, naquele estúdio, que começamos a experimentar um modo de trabalhar diferente, novo (BAUSCH *apud* CYPRIANO, 2005, p. 26).

Assim foi também a partir deste embate, deste esforço de afirmação de seu método de criação, que Bausch posteriormente desenvolveu todo o seu legado à frente do Tanztheater Wuppertal, desenvolvendo sua dança teatro que questiona padrões e incorpora a própria tradição da dança de forma crítica. Esta atitude afirmação que podemos, por exemplo, ver encarnada na célebre cena de Dominique Mercy em *Nelken* (Cravos), ecoa também o conflito já vivido com o público. Numa referência à expectativa do público em relação à um espetáculo de dança, Mercy em cena pergunta ao público “Vocês querem ver um manège? Eu lhes mostrarei um manège”, e furiosamente executa os passos. “Vocês querem grand jeté?”, e os executa.

Em *Nelken* (Cravos), ele [Dominique Mercy] critica a plateia com um incessante ataque de abusos, perguntando se o que eles querem ver são demonstrações de virtuosismo técnico, os quais ele de fato apresenta impecavelmente durante esta crítica. O foco então é deslocado do superficial para o essencial e nos deixa sem nenhuma dúvida de que ele, com certeza, poderia fazer o que ele se recusa, se ele quisesse².

Não é difícil perceber que Pina nos apresenta uma poética construída em sua história/interferência.

A questão das adversidades, ou crise, encontradas por um artista, assim como a perspectiva de construção de um modo de fazer a partir da interferência, pode ser encontrada no trabalho da coreógrafa e pesquisadora Graziela Rodrigues. A partir de uma crise em relação ao seu conhecimento sobre dança — que incluía experiências nas áreas da dança clássica, moderna,

² <http://www.pina-bausch.de/en/dancetheatre/art_direction/mercy_dominique.php?text=lang>.

contemporânea, técnicas de interpretação teatral, entre outras — Graziela busca o contato com manifestações culturais brasileiras. Esta relação de crise a fez reinterpretar seus conhecimentos anteriores a partir da interação com suas descobertas pessoais e com os conhecimentos adquiridos nas pesquisas de campo com estas manifestações (GRAZIELA, p. 1997).

Desta experiência formula o processo de construção do bailarino-pesquisador-intérprete. Esta prática se baseia em etapas que passam pelo autoquestionamento do bailarino sobre sua relação com o corpo e sua própria dança e a realização de experiências com manifestações populares brasileiras em pesquisa de campo e laboratórios. O contato com a fonte determina a criação e o processo buscando, segundo Graziela, a construção de um corpo vivo, flexível individualizado e aberto às diferentes realizações em dança.

Neste trabalho são atributos do bailarino-intérprete a condição de estar liberto de estilos e técnicas, porém sem destituí-los. A instrumentalização do corpo deve criar condições para que o bailarino seja um “organismo vivo”, pronto para responder aos conteúdos emergentes da realidade pessoal e da realidade que o cerca.

Muitos são os fatores que podem vir a determinar os modos de fazer de um artista e o estabelecimento de sua poética, como questões de infraestrutura, material humano, políticas de fomento e patrocínio. Se de fato as adversidades podem impulsionar a construção de novas práticas, novos modos de fazer gerando poéticas estabelecidas na interferência, tal fato só é possível diante de uma predisposição à mudança, uma permeabilidade, ou até, por que não, uma capacidade de adaptação.

Abordando a possibilidade de um trabalho historiográfico sobre a dança, Britto (1998) fala da necessidade de estudar a evolução da dança no Brasil, não através de um modelo causal-linear, mas entendendo-a como um jogo de adaptação seletiva das informações estéticas com seu contexto. Neste jogo de adaptação a principal regra seria garantir sua continuidade histórica, estabilizando estruturas conforme a eficiência interativa que demonstrem diante de outros sistemas, ou seja: sua flexibilidade para alterar sua identidade original, gerando diversidade e, deste modo, complexificando seu contexto e seu próprio sistema.

Assim, a necessidade de adaptação da dança demonstra a importância de sua eficiência interativa e sua flexibilidade para alterar sua identidade original: quando imaginamos trabalhar em um contexto novo, ou mesmo iniciar uma pesquisa por um desejo de se chegar a um lugar nunca antes experimentado, devemos pensar na impossibilidade de se estabelecer modelos herméticos, ideias de estruturas tão rígidas que não nos deixe perceber a riqueza de reconfigurar/atualizar nosso fazer, ideias, conhecimento e até nossa história.

O pesquisador Robson Haderchpek, em sua pesquisa se pergunta sobre a possibilidade de se estabelecer um modelo referencial que possa ser utilizado como base na condução de um processo criativo. O autor afirma que pelo processo criativo ser fruto de uma “troca”, mesmo elegendo um modelo referencial, nunca poderemos ter total controle da situação. Daí a necessidade, segundo ele, de um modelo flexível que possa se adequar às necessidades de

nossos processos, estando preparados para dúvidas e incertezas e a experiência enriquecedora destas.

Navas (2010) afirma que a experiência estética advém de acontecimentos que nos lançam para fora do que é cotidiano, conhecido, levando para um outro estado de percepção, do qual saímos diferenciados, e para o artista ela é o ponto de partida da obra de arte, em que, mediante processos abduativos, temas, assuntos, imagens são construídos em várias formas de linguagem (NAVAS, 2010):

Se todos temos a percepção da “experiência estética”, os artistas têm a possibilidade de, a ela, dar acesso privilegiado para todos nós. Neles, esta experiência manifesta-se como uma “quase adivinhação”, mediante uma sensação particular, interna, íntima, a partir de que a dança vai ser construída através do corpo, que todos temos, no tempo-espaço eleito por cada coreógrafo (NAVAS, 2010:3).

Podemos arriscar dizer que nos processos discutidos nesta reflexão, pela interferência, contato com o outro há a determinação não só dos modos de fazer destes processos, mas também do que é anterior a isto, “ponto de partida da obra de arte”: a experiência estética do artista. Como visto na experiência do Projeto Distância, a adversidade, o elemento não-previsto, o contato e relação com o outro, muitas vezes passam a ser a própria experiência estética do artista, ponto de onde serão construídos motivo e conteúdo da obra criada.

Se nos processos artísticos os artistas testam suas hipóteses a partir de processos abduativos, como afirma Navas, nestas experiências aqui tratadas, eles o fazem a partir do desafio de perceber/elaborar a partir do contato com o elemento novo e sua interferência. Se na abdução — considerado o ato criativo de se levantar uma hipótese explicativa para um fato surpreendente, a arte acentuadamente se estruturando mediante esta habilidade diferenciada de percepção/elaboração (NAVAS, 2009) — o esforço aqui é exatamente o de elaborar um fazer a partir da percepção do outro, sendo esta relação o próprio motivo e desencadeador e motriz do processo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRITTO, Fabiana. **Evolução na dança é outra história**. In: Lições de Dança 1. Pereira, R. E. Sotter, S. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1998. pp. 159-167
- CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac e Naify, 2005.
- DANTAS, Monica. **Dança: O enigma do movimento**. 1ª. Edição. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.
- NAVAS, C. **Do íntimo, do particular e do público: subsídios para a gestão em dança**. In: Políticas Culturais: Reflexões sobre a Gestão, Processos Participativos e Desenvolvimento. Rio de Janeiro: FCRB/MINC e Itaú Cultural, 2010.
- _____. **Memórias-corpo, corpo-território e dança-mídia**. In: *site* do VI Colóquio Internacional de Etnocologia. Belo Horizonte: EBA/UFMG, 2010.

RODRIGUES, G. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**: Processo de Formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SILVA, Dora de Andrade. **A processualidade da distância**. ABRACE: Anais do VI Congresso de Pesquisa em Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2010.

TOURINHO, Lúcia Losada. **Dramaturgias do Corpo**: Protocolos de criação das artes da cena. Tese de Doutorado, 2009. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2009.