

Alguns Diálogos Foram Possíveis

Cecilia Almeida Salles / Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PARTICIPEI DO projeto Um diálogo possível, de Ana Teixeira, na Companhia 2 do Balé da Cidade de São Paulo, na condição de um dos teóricos convidados para o acompanhamento desse percurso. A perspectiva de minhas observações é aquela de uma pesquisadora profundamente interessada nos processos de criação na arte, que vem se dedicando a esses estudos já há alguns anos. Todos os resultados de pesquisas sobre processos, estudados por mim até então, se sustentavam na observação e interpretação dos documentos deixados pelos artistas ao longo de suas produções. Esses registros são de naturezas diversas, como por exemplo, anotações, esboços, diários, rascunhos, etc. Portanto, todas essas pesquisas guardam um traço em comum: a partir de um olhar retrospectivo sobre o passado das obras, que esses registros preservam, procura-se uma maior compreensão dos processos criativos, em um viés teórico-crítico.

Embora alguns de meus alunos já tivessem feito alguns acompanhamentos de processos, eu enfrentava minha primeira pesquisa, mais detalhada, seguindo essa metodologia. Minha única experiência anterior tinha sido,

alguns anos antes, a observação da produção de uma artista plástica norueguesa (Inghild Karlsen) que desenvolveu parte de seu trabalho apresentado na xxii Bienal de São Paulo (1994), no Centro Cultural Oswald de Andrade. Havia, no entanto, uma diferença básica nas condições do estudo: eu estava a convite do coordenador, na época, do Centro Cultural – João Cândido Galvão – onde o projeto foi desenvolvido; embora não houvesse rejeição por parte da artista, não havia total compreensão e conseqüente adesão ao projeto. Desse modo, as visitas aos locais de trabalho (Centro Cultural e o próprio prédio da Bienal) foram esparsas e curtas, e, portanto, os resultados, pouco aprofundados.

A proposta feita pela diretora do Balé da Cidade (Mônica Mion) e pelas diretoras cênicas responsáveis pelo projeto (Ana Teixeira e Sigrid Nora) envolvia o acompanhamento das atividades da Cia 2, em todos os momentos em que isto fosse possível. Estava claro, já no tema do projeto, que eu fazia parte do grupo como uma das pessoas que poderia propiciar novas interações, que se concretizariam com um dos diálogos possíveis; no entanto, não havia nada pré-determinado de como isso aconteceria. Nesse primeiro momento, em meu caso específico, a experiência durou três meses.

Logo de início, já ficou claro que ali estava sendo colocado um desafio bastante instigante. Habituada com outra forma de metodologia, muita coisa era nova para mim. Por exemplo, como me comportar na observação: fazer anotações seria inibidor? Rapidamente isso foi resolvido, logo que percebi que os outros participantes tomavam também suas notas. Precisava, ainda, conhecer os termos específicos da área para o estabelecimento de diálogo, trazendo, ao mesmo tempo, as analogias com

outras manifestações artísticas. Temia ser muito teórica, pois isso sempre cria obstáculos para as interações buscadas. Os diálogos entre universidade e a comunidade artística são marcados, muitas vezes, por resultados desastrosos, quando não é encontrada uma linguagem comum. Preocupação e incerteza se mantiveram até o término do projeto.

Um outro obstáculo enfrentado nesse acompanhamento foi o fato de, muitas vezes, surgir a necessidade de emitir julgamentos estéticos acerca de algum momento do processo, como a qualidade de uma cena proposta. Como crítica de processo, sempre me coloco na posição de tentar compreender as buscas estéticas do artista (ou artistas) estudado(s), sem emitir meus próprios juízos. Não interessa se o crítico optaria por outras escolhas, nos momentos nos quais os artistas enfrentam a diversidade de caminhos a serem tomados, mas sim entender as tendências dessas decisões.

Essas primeiras dificuldades, se não foram totalmente vencidas, foram de algum modo minimizadas. Em algum momento não definido, de observadora externa ao percurso de criação do grupo, passei a me sentir parte do processo. É, assim, a partir dessa perspectiva que passo a apresentar o resultado da observação – uma crítica de processo.

Ao longo do tempo, ficou explícito que o percurso era conduzido por propostas que se sustentavam em uma sólida vertente ética. Sob esse ponto de vista, havia uma contínua discussão sobre o comprometimento que envolvia a todos, pelo fato de o projeto estar sendo desenvolvido em um órgão público. Isso estava implícito em uma das questões propostas pelas diretoras para todos os participantes: “no seu entendimento, que outras ações semelhantes a esta é possível esperar de uma companhia oficial de dança, que entende seu papel político no cenário nacional da dança?”

Esse comprometimento estava na base da proposta estética do projeto, que poderia ser definida como a necessidade de questionamento de modelos de atuação e a conseqüente busca de modos de romper com uma matriz codificada ou um corpo com memória cristalizada. Desse modo, o que se propunha era o abalo de uma tradição vivenciada pelo corpo dos bailarinos. Como se apropriar de seu corpo sem a máscara e as certezas do conhecido? O caminho escolhido para esse questionamento de certezas foi a busca por diálogos múltiplos. Como bailarinos de uma companhia mantida por verba pública, via-se na pesquisa um meio de evitar uma possível estagnação de procedimentos no âmbito da dança, propriamente dita.

Na verdade, o que estava sendo proposto é parte dos relatos de muitos artistas sobre seus processos de criação. O artista, quando sente necessidade, sai em busca de informações. Nesse caso, poder-se-ia falar em um modo consciente de obtenção de conhecimento, que está relacionado à pesquisa de toda ordem. Podemos encontrar rastros de coleta de informações, por exemplo, sobre assuntos a serem tratados, sobre técnicas a serem utilizadas ou sobre as propriedades da matéria-prima que está sendo manuseada. Dicionários, enciclopédias, recortes de jornais e revistas, livros citados e trechos copiados são documentos dessa necessidade de pesquisa.¹

Foi assim propiciado e incentivado o estabelecimento de novas relações, pela exposição a diferentes experiências de naturezas diversas. Da instabilidade gerada, poderiam vivenciar descobertas ou novidades estéticas. Falarei desses

1. V. SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

diálogos mais adiante. Ao mesmo tempo, o projeto estético envolvia uma outra questão de extrema importância para o grupo, que era a contínua reflexão sobre o processo pelo qual estavam todos passando, e o questionamento, mais específico, sobre “que dança o meu corpo dança”, nos diferentes momentos do percurso.

Um projeto com esses propósitos, no caso da dança, exige encontrar caminhos diferentes daqueles já bem conhecidos pelo bailarino, o que envolve, entre tantas coisas, até a quebra de uma rotina de trabalho, tão inquestionável como a seqüência da aula e o ensaio ou a clara diferenciação entre ensaio e espetáculo. Procuraremos, aqui, mostrar como se concretizou essa busca por novos modos de ação.

DOS DIÁLOGOS

Como o próprio título do projeto reflete, pautava-se pela proposta de interações. Um grupo à disposição de diálogos e de contaminações com a intenção de criar novas possibilidades. O ponto onde queriam chegar não era importante mas, sim, o percurso, pois não se conhecia, com clareza, o modo como esse percurso seria mostrado publicamente. O grupo estava assim se expondo à investigação artística, cujos rumos são vagos, porém direcionadores. A experimentação (ou a investigação) da arte deixa transparecer a natureza indutiva e contínua da criação. Nas concretizações das obras, hipóteses são levantadas e postas à prova. É nesse momento de testagem que novas possibilidades podem ser levadas adiante ou não. São interações responsáveis pela proliferação de novos caminhos, que geram seleções, opções e concretizações de novas formas. Tudo está, potencialmente, em movimento.

A proposta de base dialógica partiu, assim, do convite para quatro bailarinos independentes integrarem o grupo. Era clara a intenção de incentivar as trocas de diferentes trajetórias. A eles foram adicionados os chamados pesquisadores ou teóricos, e duas alunas do curso de graduação em dança da Faculdade Anhembi-Morumbi que foram convidadas para fazer registros videográficos, não prevendo uma filmagem de forma passiva. Daí a escolha de graduandas do curso de dança. Houve ainda outros convidados, chamados ao longo do percurso. Assim eram oferecidas possibilidades múltiplas de interações com o outro, acreditando-se na relevância da ampliação das redes da criação como um possível meio para desestabilização das certezas. Eram, então, diferentes olhares se encontrando. O que estava em jogo era o questionamento de matrizes codificadas, a partir da disponibilidade para ouvir e se alimentar do outro. Havia um pedido implícito nesses convites: queriam ser tirados da estabilidade e sair do conhecido. “O que o outro me propõe?” e “O que o outro me oferece de possibilidades?”, eram questões latentes.

Essa proposta era ativada pelo conceito de antropofagia, muito presente nos questionamentos do grupo. Nesse sentido, observei, ao longo do processo, que houve uma vivência desse conceito pelo grupo que se configuraria como uma forma de se apropriar do outro e do que ele oferece. Não me interessa só por aquilo que é meu ou não me contento com aquilo que é meu; ao mesmo tempo, aquilo de que me apropriar é, por mim, transformado de acordo com minhas buscas, que se cruzam com as propostas do grupo.

Quanto ao efeito desse conceito, do “Manifesto Antropofágico” [de Oswald de Andrade], levado por Sigrid Nora, é interessante citarmos o texto produzido por Deborah Furquim, uma das bailarinas independentes: “O texto que

Sigrid nos trouxe me caiu muito bem, principalmente a frase 'Só me interessa por aquilo que não é meu'. O momento que estava passando, antes mesmo de iniciar o processo, era de desnutrição total, me sentia vazia e sem muito interesse por aquilo que produzia. Este fato me preocupava quando fui convidada a participar do projeto, pois estava em um momento que nunca havia vivenciado e sem saber como poderia estabelecer trocas e me adaptar a um grupo carregando essa sensação de vácuo". Como vemos, em um primeiro momento, a bailarina parecia se sentir incapaz de se interessar por aquilo que não era dela. No andamento do projeto, pôde-se observar que os outros atuaram como meios de lidar e talvez preencher, de algum modo, esse vazio, que parece ter se transformado em estado de disponibilidade.

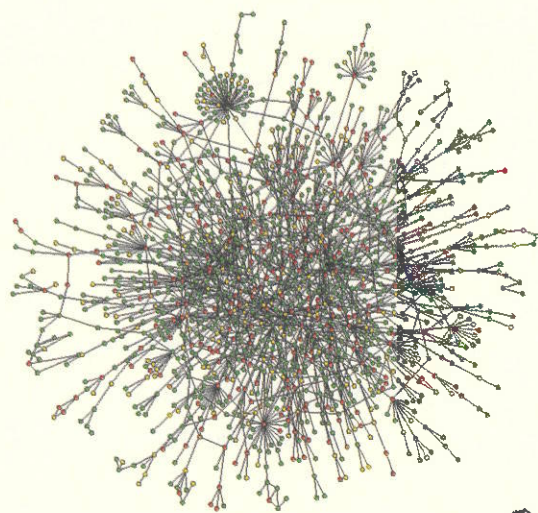
Essas interações com o outro encontravam seus modos de manifestação em diversos estímulos externos, como, por exemplo, as tarefas propostas pelas diretoras, as conversas, normalmente, no final do dia de trabalho, as saídas para a rua, os filmes assistidos, as conversas com visitantes, já mencionadas. Era uma proposta de integração de outras vozes no processo que foi marcada, em determinados momentos, por essas múltiplas relações interpessoais, que envolvia relação com diferentes campos teóricos e, principalmente, com pontos de vista diversos, como a psicologia, a crítica de dança, o olhar aguçado para o corpo de Bérqson Queiroz e minhas percepções sobre o processo de criação do grupo.

Era interessante observar que o corpo participava dessas conversas, de modo inevitável, na medida em que se trata da matéria prima dos bailarinos e diretoras. Como exemplo, recorro a um dia quando foi proposta uma partida de futebol. Em meio ao clima lúdico, jogaram. Ao final, foi perguntado aos bailarinos "O que ficou?" Alguns deles se levantaram e

seus corpos responderam por meio de movimentos, esses, por sua vez, geraram cenas chamadas de *corridas* e de *estrutura*. Uma espécie de jogo de futebol com um tubo de PVC foi o ponto de partida para um futuro solo do Iazetta.

Tentando esclarecer a natureza dos diálogos, falemos de uma tarefa específica, em pares, geradora de uma cena, que passou a ser chamada de *toque*. Nesse caso, um bailarino, a partir de propostas diversas das diretoras, propunha desafios ao outro, para que novas possibilidades fossem criadas no corpo do outro. Os comandos podiam ser, por exemplo, o braço direito tocar a cabeça do outro ou o encontro de ombros. Todos pareciam aprender os verbos transitivos, como propor *algo para o outro*, sem fórmulas pré-estabelecidas, sem marcações e evitando fixações de movimentos. Ao mesmo tempo, esse incentivo de estabelecimento de interações com o outro exige prontidão, atenção para aquilo que o outro diz, ou seja, estar aberto para ouvir o outro nos mais diversos sentidos: a voz, a vontade e o desejo do outro e de seu corpo. As expressões usadas por eles para falar dessa proposta eram "acolha o que o outro propõe", ou "proponha ao parceiro novos modos de exploração". Como vemos, o contato físico, mas não só físico, foi permanentemente incentivado.

Ao observar esses acontecimentos, mandei para o grupo a imagem da rede das proteínas, com algumas observações sobre minha leitura. Esse diagrama me auxiliava a visualizar essas múltiplas ações de um elemento sobre o outro. É interessante observar a consequência dessa interação sob a forma de ramificação de novas possibilidades. Trata-se de uma ação geradora. Tinha tido acesso a uma cópia dessa imagem; algum tempo depois, encontrei a original no site de Albert-Laszlo Barabasi, com interessantes imagens da nova ciência das redes.



Falek

O pensamento em criação manifesta-se, em muitos momentos, por meios bastante semelhantes a este que aqui vemos. Uma conversa com um amigo, uma leitura, um objeto encontrado ou até mesmo um novo olhar para a obra em construção pode causar essa mesma reação: várias novas possibilidades que podem ser levadas adiante ou não. As interações são muitas vezes responsáveis por essa proliferação de novos caminhos: provocam uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra. Essas possibilidades levam a seleções e ao conseqüente estabelecimento de critérios.

Esses diálogos, travados ao longo do projeto vivenciado por esse grupo, levaram a discussões sobre como se daria a montagem dessas tantas vozes. Nesse contexto era trazido o conceito de hibridismo, pensando “nas apropriações e acomodações que dão maior ênfase ao agente humano e à criatividade, assim como à idéia cada vez mais popular de tradução cultural, usada para descrever o mecanismo por

meio do qual encontros culturais produzem formas novas e híbridas”.²

É importante destacar que o tom de todas as discussões era muito pouco marcado por respostas, mas por muitos comentários sobre o enfrentamento das diferentes possibilidades que estavam sendo vivenciadas. Sentia-se que, nesses momentos, aconteciam alguns encontros sensíveis, carregados de uma energia criadora, como por exemplo, quando foram retirados de dentro de uma improvisação, movimentos que transformavam o tubo de PVC em próteses do braço e da perna (Lilia Shaw e Osmar Zampieri).

Embora o propósito não fosse fazer claras definições de acertos e erros, muitas vezes essas conversas caíam nesse campo. Havia questionamentos no ar sobre a resistência oferecida pelo corpo (e a conseqüente manutenção em território conhecido), ou seja, sobre o fato de o corpo não se colocar disponível para abalo de seus hábitos; no entanto, essas dificuldades não eram sempre tornadas explícitas. Nesses instantes, duas questões pareciam estar em jogo, a indisponibilidade para mudanças e a dificuldade de fazer reflexões sobre o que eles estavam passando.

DIFERENTES RESISTÊNCIAS

Propostas dessa natureza envolvem desafios instigantes e problemas a serem enfrentados, como as diferentes reações dos membros do grupo. Como Klaus Vianna diz “sempre achei isso muito bonito: ninguém é igual a ninguém, não

2. BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003, p.55.

existe receita para se fazer arte ou dança”.³ É nesse ambiente que compreendemos as diferentes maneiras de reagir às propostas, a partir de resistências e disponibilidades diversas.

Como conseqüência, todos enfrentavam seus limites e suas possibilidades que se traduziam em algumas perguntas, em certos momentos, ameaçadoras: “Como lidar com abandonos de modelos ou padrões conhecidos e enfrentar a ausência destes, levando em conta a liberdade para descobertas individuais?” ou “o que esse ensaio que acaba de terminar nos faz pensar?”. Como enfrentar a necessidade de encontrar uma resposta, primeiro em seu corpo e depois em seu discurso verbal, para a pergunta “que dança meu corpo dança agora”? Isto significava buscar um novo corpo, que resiste, reage e responde. Como lembra Klauss Vianna, “em todo processo de mudança, de evolução, existe um momento crítico e instável, como no caminhar: no momento em que estamos dando um passo à frente e nos encontramos com um pé no chão e outro no ar corremos risco de desequilíbrio e da queda. É a crise – mas é também somente através desse risco que podemos alcançar nosso objetivo” e “o artista, como criador, mais do que ninguém necessita aguçar sua percepção do real, e o momento da criação pressupõe e ao mesmo tempo encerra o processo de autoconhecimento”.⁴

Os limites ou as restrições são enfrentados com dificuldade e permanentemente transformados em desafios. Assim aparecem momentos em que algo mais significativo é experienciado. Um percurso de criação de possibilidades internas, a partir de estímulos externos e internos

3. VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005, p. 34.

4. *Ibidem*, p.67 e 115.

(estímulos geradores) que dialogam com a tradição, que os corpos conheciam. Para falar dessas dificuldades, volto a recorrer a Klauss Vianna que fala da importância “de estar aberto a”.⁵ No contexto da discussão da criação como rede em construção, poderíamos falar da importância de aguçar a percepção dessa rede.

É interessante observar como algumas dessas dificuldades implicavam rever alguns conceitos inquestionáveis na área da dança, como aquele de repetição. A renovação deste conceito, por sua vez, levava a uma outra visão de ensaio. Agora os exercícios de repetição deixam de ser um meio, para chegar a uma ilusória perfeição, ou um modo de evitar erros futuros e conseqüentemente garantir acertos nos espetáculos, e passam a ser meios para se criar possibilidades. Muitas vezes, a resistência se manifestava na negação das transformações que estavam acontecendo, em outras palavras, em alguns casos, não se apropriavam da abertura à qual tinham se exposto e se permitido.

Esse diálogo proposto mostrou-se de mão dupla, desse modo criou também em mim outras possibilidades. Como exemplo, relacionado a essa questão das resistências ou limitações, compreendi como o corpo oferece resistência, conhece seus limites e, por outro lado, quando aberto para a sua exploração livre, cria novas possibilidades.

ESPAÇO DE EXPLORAÇÃO DE POSSIBILIDADES

Desse modo, todos exploraram (ou se confrontaram com) esse espaço de possibilidades que, no caso específico desse projeto, significava viver a intensidade da diversidade

5. *Ibidem*, p.52.

de opções, sem escolhas. Assim, abria-se mão das opções representadas pelos movimentos coreografados, ou seja, a fixação pelas marcações de alguns desenhos dos movimentos, que levariam aos ensaios pautados pelas repetições, para que no espetáculo fossem evitados erros (representados por algum movimento que saísse fora da coreografia estabelecida). É nesse sentido que essa nova experiência abolia a clara separação entre processo e obra, ou entre ensaio e espetáculo.

O novo era não haver expectativas sobre um espetáculo que aconteceria no futuro, mas de passar, naquele momento, por um processo de criação com intensidade, trilhando caminhos novos para o grupo. O propósito era o próprio processo. Ensaio e espetáculo se confundiam. Muitas das conversas refletiram essa discussão sobre o conceito de ensaio que estava em questão. Era importante compreender que essas reflexões envolviam novos modos de envolvimento e comprometimento dos corpos dos bailarinos, implícitos em uma concepção diferente daquela vivenciada pela maioria deles. Como levar às últimas conseqüências aquilo que todos os artistas bem conhecem e que Klaus Vianna descreve: “insisto que mais importante do que o desfecho do processo é o processo em si, pois normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido”.⁶

Até a rotina de trabalho foi modificada; os horários de ensaio, que dificilmente se modificavam anteriormente, foram flexibilizados e não eram sinalizados pelos toques da campainha, tão conhecidos de todos do universo da

6. Ibidem, p.100.

dança. Nesse sentido, houve a proposta, algumas vezes, de sair do espaço do Balé da Cidade em busca de novos ares, para o cumprimento de tarefas ou, em alguns momentos de impasse, crise ou cansaço. Nesses casos não havia encontros por uns dias. A memória de anos vividos sob uma outra rotina chegava a provocar algumas reações interessantes no grupo que vivia novas rotinas e procurava compreender a proposta do projeto. Assim, em momentos de descanso, o tocar da campainha colocava alguns em estado de alerta e provocava uma natural movimentação em direção ao ensaio.

Mais tarde, próximo do fim do ano (e conseqüentemente fim do projeto), apareceu, de modo mais agudo, o debate de como lidar com outro conceito de espetáculo. Nem os termos conhecidos pareciam dar conta. Daí, a tentativa de encontrar novas formas para nomear tanto ensaio como espetáculo. Falou-se em apresentação e demonstração cênica, por exemplo.

O próprio título do projeto foi alterado ao longo do tempo. O que de início parecia uma proposta com tom de hipótese – *Diálogos possíveis* –, a ficha técnica dos bailarinos era apresentada com oito bailarinos da Cia 2 e quatro convidados. À medida que as experiências, em muitos dos casos, se mesclaram, o projeto, naturalmente, passou a ser denominado *Todos os 12*.

Alguns efeitos dessa experiência foram explicitados pelos bailarinos, como Roberto Alencar que, certo dia, comentou o aprendizado, durante o processo, dizendo que quando entrava em ação, ou iniciava qualquer exploração de movimentos (improvisação), não estava entrando em cena, com toda a expectativa e a carga emocional de “se sair bem”, assim como não estava se preparando para aquele dia em que entraria em cena no palco.

Ana Teixeira comentou, em outro momento, que havia encontrado uma estratégia para dar nomes aos resultados das tarefas pedidas, como instrumento auxiliar da memória, evitando coreografar esses resultados ou cenas; em outras palavras, evitar a repetição de seqüências de movimentos, mantendo, assim, vivas as variedades de propostas.

Sobre essas tarefas, observamos no grupo a preocupação de encontrar meios para propiciar esse espaço de possibilidades ou essa experimentação na rede de relações. Para isso houve incentivos de ampliação das relações, além dos diálogos já mencionados. Eram propostos jogos, em que até as próprias regras podiam ser criadas, com todas as conseqüências de explorar uma liberdade não conhecida e descobrir novas limitações. No entanto, sabemos que para que o jogo aconteça, deve haver uma disponibilidade dos participantes, que precisam deixar-se levar. Quando isso não ocorre, a troca de experiências entre eles é frustrada, não há jogo e mais uma forma de resistência aflora.

Esses momentos de exploração de possibilidades localizaram-se nas propostas das tarefas (algumas verbais), feitas pelas diretoras, que passaram a gerar cenas. Como exemplo de estímulos verbais, tivemos a palavra *empecilho*, e o pedido para que fossem contadas histórias com datas. No caso das tarefas que já pediam movimento, tivemos “como encosto meu osso no osso do outro” ou “como eu desestabilizo o outro”. Essas, por sua vez, receberam aqueles nomes mencionados anteriormente, como contato, bichos, ventilador, lesmas, prótese, papel, colchão etc., que passaram a funcionar com uma espécie de unidade de trabalho. Ao usar esses títulos, todos sabiam do que se tratava e, ao mesmo tempo, serviam como fragmentos para as montagens de roteiros.

Nessa mesma matriz experimental, que gerou a criação dessas cenas, a música ou as explorações sonoras (de Aguinaldo Bueno e Ricardo Iazetta) tiveram um papel importante. Os objetos disponíveis na sala, também, foram acionados a serviço desse espaço aberto de experiência. Sobre esses objetos, vale destacar a relevância que adquiriram uns tubos de PVC, explorados de diferentes maneiras (chutados, rolados, encaixados nas pernas e/ou braços como próteses, instrumentos de som, ampliadores vocais) e que passaram a fazer parte de muitas cenas.

Essas cenas iam surgindo a partir de algumas seleções feitas pelas diretoras e, assim, voltavam em outros momentos do processo. Pediu-se, também, aos bailarinos que fizessem listagens das preferidas e das rejeitadas. Foram observadas muitas recorrências nessas avaliações, naturalmente utilizadas como critérios seletivos, para que suas experimentações fossem levadas adiante.

Os comentários das diretoras sobre a atuação dos bailarinos nessas cenas iam muito em direção à tentativa de não “interpretar” os movimentos, mas de explorar novas possibilidades. Aqui percebíamos algumas daquelas resistências, mencionadas anteriormente, que se traduziam na manutenção de padrões conhecidos. O que parecia que estava sendo buscado é que algo acontecesse da natureza de movimentos, mas sem a seqüência de eventos de uma narrativa ou de uma história. Era muito incentivada a não fixação de formas, mas quando entravam nesse campo de exploração de possibilidades de modo mais livre, era interessante observar que nessas seqüências surgiam algumas repetições de gestos, a partir de tendências nas escolhas de cada bailarino, possivelmente relacionadas às disponibilidades de seu corpo.

MAMMA KRITICA

O que surgiu, também como preocupação, foi o encontro do tempo das cenas, onde se percebia que o critério implícito nessas discussões era a tentativa do não prolongamento, quando se entendia que a intensidade daquela seqüência de movimentos se perdia. Foi trabalho das diretoras selecionar os picos mais interessantes das cenas, sob o ponto de vista dessa exploração dos movimentos. Eram feitos recortes desses momentos considerados mais intensos, ou seja, quando a exploração dos movimentos atingia algum tipo de atração. O comprometimento com o gesto e a não preocupação com a "atuação dramática", na seqüência dos gestos, parecia estar relacionado com algum grau de qualidade.

Quanto à relação entre as cenas, procurava-se variar os roteiros (formados por montagens de cenas) experimentados. Mais uma vez sem preocupação narrativa, eram explorados diferentes modos de estabelecer nexos entre as cenas. É importante destacar que esses roteiros eram constituídos por fragmentos que variavam de uma só cena a seis, acontecendo simultaneamente, sem que houvesse aparente relação entre elas. Essa concomitância de cenas, sem hierarquias, nos faz voltar à imagem de rede, que apresentamos anteriormente e reforça os conceitos que sustentam o projeto. Ao mesmo tempo, foi observada uma espécie de contágio, que se estabelecia em determinados momentos dessas seqüências apresentadas. Havia certos momentos de concentração de tensão das ações simultâneas, e outros marcados por maior relaxamento na atuação dos bailarinos, ou de grupos de bailarinos, atuando, aparentemente, isolados. Podíamos fazer um diagrama desses picos de intensidade.

Ao longo de todo o processo, os comentários e as instruções das diretoras eram feitos ao final da cena, ou em

tom baixo, possivelmente para não envolver todos os outros bailarinos. Voltaremos a essa questão mais adiante.

A continuidade do processo passou a oferecer novos desafios, sobre os quais havia intensos debates. Discutia-se muito, por exemplo, como manter esses ensaios/espetáculos ou espetáculos em processo, ao longo do tempo, ainda no espaço de exploração de possibilidades. O que estava em jogo era a manutenção do frescor dos pequenos encontros, ou seja, não deixar nada estabelecido, pois o conforto que essas formas fixadas poderiam oferecer, tiraria o frescor da novidade. Mais uma vez, para que um propósito fosse atingido buscaram-se meios para tal. Muito se falou sobre a necessidade da manutenção de um estado de prontidão e atenção para, continuamente, estabelecer relações com os outros, sentir o outro, perceber o que o outro propunha, propor novos desafios para o outro. Não deixar o jogo acabar.

Nesse sentido, houve uma alteração muito grande no olhar dos bailarinos. Inicialmente, individuais e abstratos, para um horizonte ficcional que parecia nada ver, ao longo do tempo, passamos a observar encontros desses olhares. De modo semelhante, mais para o início do processo, durante os roteiros, era criada uma espécie de coxia imaginária, onde os bailarinos, que não participavam de uma cena específica, não estavam, naturalmente, com os corpos atentos, como se não estivessem sendo vistos pelo público. No momento em que essa questão foi percebida, o estado de permanente alerta mudou a concepção de palco, de presença e de atuação.

Todos os 12 VAI PARA OUTROS ESPAÇOS

Observamos que, ao se aproximar a ocasião na qual o projeto seria mostrado para um público mais amplo, foram

enfrentados, mais uma vez, novos momentos marcados pela dúvida e pela instabilidade. A relação com esse outro anônimo desencadeou uma série de novas preocupações, como a necessidade de explicar ou não o projeto para o público. Associada a essas questões havia a preocupação com a reação do público diante de um espetáculo/ensaio sem os contornos conhecidos de uma encenação, como figurino, luz etc. O linóleo era a única certeza. E as instruções para as mudanças de cena, como seriam feitas? Como seria a relação de todos com os novos espaços, primeiro o do Sesc Santana e depois o do Centro Cultural São Paulo.

Parece que agora a preocupação de encontrar cortes e passagens de uma cena para outra era maior. Como estabelecer a relação das partes com o todo, formando uma possível composição. Discutimos que havia semelhança desse momento do processo com a montagem no cinema. Muito se pensou em como seriam feitos os cortes de uma cena para outra, os quais envolviam, muitas vezes, alguma espécie de comando, a cargo das diretoras.

A partir de longas discussões sobre essas dúvidas, chegou-se a algumas decisões. Para que as opções fossem feitas, testou-se, em estado hipotético, as possibilidades, apresentadas diante dos recursos disponíveis. Assim, no que diz respeito às instruções, passou-se pela possibilidade de fones de ouvido, para chegar ao sinal de uma luz vermelha, acionada pelas diretoras, de longe, fora do alcance dos olhos do público. Quanto ao figurino, adotaram-se as roupas de ensaio. É interessante observar que na maioria dos casos foram mantidas as mesmas roupas em todas as apresentações, formando uma espécie de figurino de ensaio. Em relação à iluminação, optou-se pela manutenção das luzes da platéia e da iluminação geral de palco acesas. Só na

última unidade de ação as luzes do palco se concentravam em uma cena, mantendo as outras apagadas, fazendo uma espécie de referência aos espetáculos convencionais. Em nome da manutenção da atenção e da difícil tentativa da não sedimentação das apresentações, sob a forma de espetáculos coreografados, a cada dia eram propostos, pelas diretoras, novos roteiros que geravam novas montagens.

Quanto às explicações para o público, depois de se pensar na possível apresentação de um vídeo antes do início do espetáculo, com depoimentos de alguns daqueles que participavam do projeto (no qual as explicações seriam dadas), chegou-se à decisão de que o público, ao entrar, já encontraria cortinas abertas e alguns dos bailarinos no palco, iniciando as primeiras cenas da montagem daquele dia. A seguinte gravação explicaria o projeto:

Boa noite.
Sras. e Srs.,

O Balé da Cidade de São Paulo informa que as cenas que compõem a estrutura de *Todos os 12* é definida apenas alguns momentos antes de cada demonstração, quando a direção apresenta aos artistas um roteiro que obedece e se organiza a partir de diferentes ordens e conteúdos. Este formato de composição cênica gera inúmeras possibilidades e confere a cada apresentação um caráter único.

PRIMEIRAS CONCLUSÕES

Havia um problema que se colocava, ou melhor, um problema que se sentia (porque não era claramente explicitado) nos últimos dias das apresentações no Centro Cultural São Paulo. Relacionava-se ao encerramento de um projeto com essas características que tentamos apresentar e discutir ao longo desse texto. Um paradoxo se colocava:

colocar delimitação de tempo em um projeto que se pautava pela experimentação ao longo do tempo. Como enfrentar um fim num projeto marcado pela não estagnação de formas, pelo incentivo de novas interações gerando permanentemente mobilidade, enfim um projeto condenado à continuidade?

No entanto, já no início do ano de 2006, depois de receber o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte de São Paulo, começaram a surgir novas propostas de continuidade, com algumas modificações. Houve o convite para apresentação de *Todos os 12* em Brasília, em abril. No entanto, um dos bailarinos convidados (Ricardo Iazzeta), por já ter assumido outros compromissos, não pôde voltar para o projeto (ao menos, nesse momento). O projeto é o mesmo, sem ser o mesmo: a entrada do novo bailarino convidado – Mário Nascimento – prevê novos diálogos e novas interações. O projeto encontra um caminho para sua continuidade, com promessa de novas possibilidades. Pode ser que seja essa a sua vocação.

Pudemos observar que, no contexto da proposta de *Todos os 12*, algumas linhas de força começam a ganhar consistência. Houve, em muitos casos de grande disponibilidade, o claro abandono daquelas certezas da rotina de preparação de um espetáculo de dança, bem conhecido de todos os seus participantes, cujos corpos o guardavam em sua memória. Acredito que essa metodologia ofereceu a alguns dos bailarinos uma nova visão de corpo e de dança, a partir de um abalo de formas já determinadas pela tradição de coreografias fixas. Passaram, assim a explorar livremente formas mais fluidas, saindo do conforto do estabelecido, desprovidos de parâmetros de certos e errados; abertos para o que o outro podia oferecer. Talvez o desafio maior

seja conviver com a fragilidade, sem esperar que essa seja superada, por ser parte dos propósitos do projeto.

Quanto às tentativas de não cristalização das apresentações, em busca da não automatização dos movimentos, muitos participantes do projeto (e aqueles que assistiram a muitas das apresentações) comentaram que as alterações dos roteiros não se mostraram suficientes. Como o projeto continua, estratégias novas devem surgir.

No entanto, essa indagação artística que sustenta o projeto coloca a obra coreográfica em diálogo com outras manifestações da arte contemporânea, para além dos limites da dança, pondo em debate obras que são formas que se transformam, ou seja, obras que são processos; obras que tendem a se realizar na continuidade ou na constante mobilidade das formas. Os limites entre obra e processo desaparecem. Se tomarmos obra como aquilo que é exposto publicamente, essa acontece exatamente nas conexões, que se renovam a cada atualização. Ainda nessa contextualização de *Todos os 12* na arte contemporânea, não podemos deixar de destacar a ênfase dada à permanente reflexão sobre o processo de criação. É nesse aspecto que a crítica de processo pode ainda aumentar seu diálogo com o grupo.

Como o projeto continua, vejo esse artigo como as primeiras reflexões críticas, que devem ser adensadas ao longo do tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

VIANNA, Klaus. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005.