



## Processo como lógica de composição na dança e na história

Fabiana Dultra Britto

Compreender a dança contemporânea em sua diversidade de proposições dramáticas, sem incorrer na impropriedade estética e histórica de uniformizá-las sob um rótulo simplificador – como são os de “dança contemporânea”, “dança pós-moderna”, ou “dança conceitual”, entre tantos outros já forjados ao longo da história da dança –, requer um trabalhoso exercício de compreensão não dos ditos “elementos constitutivos” de cada dança mas, sim, do modo como o comportamento e pensamento dos corpos/autores dessas danças são formulados e estabilizam-se como procedimentos de seleção e organização de material coreográfico, definindo um certo padrão de configuração compositiva.

Focalizar a dança pelo seu aspecto processual permite percebê-la na complexidade que lhe é própria, ou seja, a partir dos agenciamentos que ela tanto promove quanto é resultante. Uma abordagem, portanto, bem diferente daquela que busca compreendê-la pela descrição linear da sua configuração: do que se compõe e como seus componentes se ordenam no espaço e no tempo.

Sendo o *processo* (Britto, 2008, p. 53) um fenômeno que descreve a ocorrência simultânea e contínua de muitas relações de diferentes naturezas e escalas de tempo, salvo em condições modelares, não há como identificar seu começo ou seu fim – visto que não descrevem trajetórias de um ponto a outro. Também não é possível distinguir precisamente quais os termos envolvidos num processo, pois sua natureza relacional e contínua implica em modificações mútuas, irreversíveis e ininterruptas entre as coisas relacionadas. Lá se foram, pelo ralo das imposturas conjugatórias, as idéias de origem, matriz, influência, identidade e genealogia, tão em voga nos atuais discursos de interpretação historiográfica e crítica da cultura e da arte,<sup>1</sup> e tão impróprias à compreensão de sistemas complexos não-lineares, como o são a vida, a construção da história e a produção de idéias. Nessas condições, torna-se mais apropriado referir-se a *fatores* ao invés de *termos da relação* e tratar suas potências participativas como uma questão de *ênfase* – um adensamento circunstancial.

Os relacionamentos interativos vividos pelo corpo, ao longo da vida, são orientados por

---

Fabiana Dultra Britto é coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA.

<sup>1</sup> Para uma introdução didática aos principais argumentos atualmente em voga nos discursos interpretativos da cultura – acadêmicos ou não –, frente ao processo de globalização, remeto ao estudo de Moacir dos Anjos, *Local/Global: arte em trânsito*, integrante da excelente coleção Arte +, dirigida por Glória Ferreira e publicada pela Jorge Zahar Editor (RJ) em 2005.

diferentes princípios lógicos de associação movida por inúmeros e concorrentes fatores de desejos e necessidades. Nessas interações, as coisas modificam-se reciprocamente e produzem sínteses que se estabilizam como padrões, conforme a eficiência que demonstrem nas situações em que operam. Ao reconhecer o caráter genuinamente *criativo* dos processos – porque configurador de estruturas – chega-se a um sentido de *continuidade* totalmente avesso à noção conservacionista de preservação da dita “identidade” das “coisas em si” – pois que a matéria não se conserva – e afeito à noção dinâmica de reorganização contínua das configurações existentes, pela ação dos seus relacionamentos.<sup>2</sup>

Importa, ainda, destacar esse sentido de *continuidade* expresso no modo relacional de existência da dança (como também do corpo e tudo mais existente neste mundo submetido à ação da termodinâmica), para diferenciá-lo do sentido apriorístico ou essencialista que costuma embasar os argumentos e procedimentos meramente acasaladores entre idéias, pessoas e situações. Importa diferenciar o pressuposto que define as coisas como entidades dadas, daquele que as considera sistemas dinâmicos: o pressuposto *co-evolutivo*. Ou seja, a noção de que todas as coisas existentes são correlatas em alguma medida porque partilham as mesmas condições de existência e, assim, afetam-se e definem-se mutuamente.

As diferentes danças que cada padrão de composição dramática configura estão, portanto, diretamente relacionadas com as estruturas de pensamento vigentes em seus contextos de formulação. É preciso, pois, abordar a dança considerando as duas instâncias do seu modo de existência: como fato artístico e fator evolutivo. Isso significa tratá-la sob a perspectiva da

sua permanência evolutiva para além da sua duração histórica como obra, reconhecendo-a como algo que é simultaneamente produto e ação corporal, cujas propriedades lhe possibilitam instaurar (ou não) *coerências* (Thagard, 2000, p. 17), ou *nexos de sentido*, no seu contexto, de modo que a sua “vida útil” possa se estender no tempo pelas ressonâncias que produz em outros campos.

A compreensão da dança, portanto, não se resume ao que se vê nos palcos – as composições coreográficas propriamente ditas –, mas inclui tudo aquilo o que se refere ou deriva delas, como produção de conhecimento, ação pública e/ou aplicação prática. Importa entender como esses campos se engendram para compor um ambiente e como tudo isso se articula no tempo modificando-se mutuamente, numa dinâmica coevolutiva – o pulo do gato que a historiografia brasileira de dança custa a querer dar porque parece satisfeita com suas listas de acontecimentos e personalidades da dança, sempre procurando “culpados” (origens, influências e autoria) e estabelecendo “rankings” (os primeiros, os melhores, os maiores) como métodos de justificação histórica,

Adotar uma outra abordagem, implica rever sólidos hábitos de raciocínio e comportamento, a começar pela clássica equação que sustenta o mosaico de clichês a que a dança continua confinada, por força do desserviço prestado por divulgadores públicos (críticos, professores, curadores e artistas) comprometidos com indústria de entretenimento ou carreirismo pessoal: aquela que concebe o corpo como um *instrumento* ou *suporte* que, como uma “tábula rasa” poderia ser preenchido por alguma técnica de dança que, então, lhe habilitaria a dançar coreografias. Nesta equação, a dita “técnica de dan-

<sup>2</sup> Permanência é aqui entendida na acepção dada pela Teoria Geral dos Sistemas, não como o que se mantém e preserva imutável, mas como aquilo que não cessa sua continuidade de ação. Remeto ao capítulo II do livro “Temporalidades em Dança: parâmetros para uma história contemporânea”, de minha autoria, cujas referências completas encontram-se na bibliografia.



ça” é entendida e praticada como uma roupinha que o corpo veste e pode tirar (!) e a coreografia como sequência de passos ordenados no tempo e distribuídos no espaço, sempre criada pelo autor-coreógrafo e repetida pelo executor-bailarino. Contudo, os pressupostos que embasam tais concepções soam, hoje, pura credence frente ao que se sabe acerca do modo como o corpo produz e transmite conhecimento; como as estruturas dinâmicas se organizam em sistemas; como os sistemas biológicos e culturais modificam-se e definem-se relacionando-se com outros; e como, pela constância dessas interações, podem gerar padrões diferentes e imprevistos pelo seu repertório – as chamadas emergências (Prigogine, 1990, p. 130).

Se, por muito tempo, no campo da Dança, se tomou clichês por conceitos, agora, a preocupação com definições claras e distintas parece ser a regra entre os artistas e outros profissionais interessados em buscar uma nomenclatura mais precisa e apropriada para descrever os fenômenos com que lidam. Em muitos casos, a tentativa de conceituação, embora bem intencionada de rigor resulta em noções insustentáveis teoricamente mas, ainda em uso até mesmo nas universidades, como acontece com as idéias de “essência”, “dança abstrata”; “energia” ou “presença” cênica; movimento “natural” ou “orgânico”; dança como “algo que vem de dentro”, “linguagem do indizível” e dança como “linguagem universal”. Mas, de qualquer maneira, já é nítida a grande diferença observada no vocabulário adotado atualmente entre os artistas, profissionais e estudantes de Dança, explicitando uma importante especialização do discurso e conhecimento sobre o que fazem.

A especialização artística dos profissionais corre *pari passu* com a especialização do ambiente cultural pois este é, justamente, configurado

pelos resoluções adaptativas e pelas proposições interativas elaboradas a cada nova circunstância dos assuntos, pessoas e contextos. A própria idéia de *ambiente* ganha, assim, um sentido bem mais complexo do que costuma ter quando está associado à noção topográfica de lugar e adquire um sentido de circunstância ao ser entendido como um conjunto de condições para as interações acontecerem.

É esse princípio de reciprocidade que estabelece um *continuum* entre os sistemas e seus ambientes de existência (sub-sistemas) que permite compreender que as formulações produzidas em certo contexto não se impõem por substituição às anteriores, mas emergem delas e geram novas, por contaminação – ainda que remota. A variedade de gêneros e formatos de dança que, mesmo elaborados em diferentes períodos históricos e condições culturais, coexistem no contexto atual brasileiro, cá estão, ainda integrando o nosso repertório porque mantém seus nexos de sentido com seus ambientes de interação. Fato, aliás, que já parece suficiente para colocar sob suspeita a simplista definição de dança contemporânea como sendo aquela que é “do nosso tempo” ou deduziríamos, sem tropeço (nem rigor), que todas as danças existentes hoje são contemporâneas – o que é, no mínimo, uma grande impropriedade histórica.<sup>3</sup>

O fato da dança ser produto e ação corporal, torna mais evidente a falácia do ideal de conservação histórica dos seus formatos estéticos. Quanto mais distante no tempo o modelo “original” de um certo formato de dança, menos provável a preservação de seu conjunto total de características. Em vista da degradação informativa sofrida pelos sistemas ao longo do tempo, por conta de todas as mesclas sofridas nos seus processos interativos e dos típicos “er-

<sup>3</sup> Engrossando o caldo da inespecificidade cultuada pelo senso comum, a prima-irmã dessa noção é aquela outra que apregoa ser a dança contemporânea um *estilo* “vale tudo” – um saco de gatos em que tudo cabe e tudo pode.

ros de cópia”, a caracterização deles modifica-se tanto que seu nome até deixa de corresponder àquilo que denominava – embora no mais das vezes ainda seja mantido, por oportunismo ou descaso, o que dá no mesmo.

Para compreender como alguma coisa permaneça no tempo para além da sua duração de existência, é preciso entender o sentido de continuidade associado aos *processos* e não às configurações resultantes deles. O formato das coisas restringe as suas possibilidades de ressonância e continuidade nos contextos porque estabelece as suas condições relacionais com outras mas o que se “preserva” como continuidade operativa no mundo não são as coisas mas, suas lógicas organizativas que demonstraram eficiência como procedimento de formulação das sínteses resultantes dos relacionamentos a que as coisas foram submetidas. Portanto, não são as danças, como tais, que continuam a existir no presente mas, a lógica de estruturação corporal e artística a partir da qual foram formuladas, que continuam a produzir ressonância neste contexto.

Embora a dança contemporânea ainda esteja se debatendo com as velhas questões de nacionalidade, do conceitualismo, da autoria, da originalidade, da elitização etc., o sentido de atualidade das suas composições coreográficas e dramaturgias parecem residir justamente no modo como tais questões são assimiladas, resolvidas, reorganizadas ou ignoradas pelos artistas em seus corpos, a partir do aproveitamento que fazem do repertório de ações e conhecimento que dispõem. Tratam-se de escolhas artísticas que, por mais gratuitas que pareçam, estão ancoradas em complexas lógicas de afinidades eletivas que o corpo estabelece involuntária e naturalmente para definir seu conjunto de possibilidades interativas em cada situação.

Num Brasil de 50 anos atrás, as experiências artísticas e pedagógicas estiveram embebidas pelo ideário modernista de composição narrativa inspirada em mitos e psicologismos e cujas técnicas de treinamento corporal consistiam em sistemas personalistas, diferentemente da codificação universalista do balé. Um pensamento que se baseava na lógica dualista de extração cartesiana e ainda encontra morada nobre no imaginário popular da dança, povoado de pares ordenados tais como: corpo/mente, técnica/expressão, natureza/cultura, sujeito/objeto, forma/conteúdo, etc.

Como herança desse pensamento moderno, o modelo de produção artística hierarquicamente organizado foi dominante na dança brasileira até que os ideais de organização social e distribuição de recursos igualitários ganhassem equivalência reivindicatória como preceitos estéticos de criação coreográfica, derivando em propostas alternativas de agregação e distribuição do trabalho, tais como: grupos com coreógrafo ou diretor fixos e elenco variável, conforme os projetos de criação desenvolvidos; grupos com elenco fixo e sistema de criação coletiva ou elencos que se agrupam para criações isoladas e organizam-se não hierarquicamente.<sup>4</sup>

Neste contexto, o formato solo de criação, longe de significar apenas uma solução prática de viabilização financeira, como querem alguns, mostra-se extremamente eficiente como plataforma propulsora da sofisticação dos processos investigativos mais diretamente relacionados com a corporalidade e dramaturgia de dança. Porque, é nos solos que melhor se explicitam o sentido de continuidade entre corpo, movimento e estrutura de pensamento vigente nos contextos. Mesmo sendo alvo predileto do preconceito típico do despreparo intelectual para lidar com filigranas das especificidades des-

<sup>4</sup> Ilustrativas e até sintomáticas da extração moderna de pensamento vigente ainda na dança dita contemporânea, são as denominações dadas aos seus núcleos artísticos, usando o nome próprio de seus criadores, como “Fulano de tal Companhia de Dança”.



tas dramaturgias costumeiramente tachadas de “dança conceitual”, deve-se a essas propostas justamente o mérito da demonstração do recente entendimento da dança como ação cognitiva do corpo, que fundamenta a definição que proponho para dança contemporânea: um modo de composição não-programático, cujas regras não são estabelecidas previamente ao processo criativo, como um modelo geral ou “programa” estético mas, são elas próprias resultantes da experiência de problematização espaço-temporal a que o corpo se submete em busca de sínteses transitórias para as hipóteses de reconfiguração de contexto que deseja testar e compartilhar. E o que chamamos composição dramaturgica em dança é um processo de manipulação dessas sínteses para configurar estruturas de ação que, baseadas na exploração de “estados” corporais, promovem no espectador experiências perceptivas não usuais do espaço-tempo e, assim, sugerem novos nexos de sentido para o seu próprio cotidiano.

Esse tipo de dança se oferece à compreensão do espectador não pela tradução literal que a coreografia possa sugerir acerca do tema declarado no programa, mas pelo confronto com seus próprios hábitos interativos, exigindo-lhe o engajamento crítico da sua percepção no reconhecimento dos agenciamentos instaurados pela movimentação.

Apesar do alto grau de complexidade organizativa apresentado ultimamente pelas dramaturgias e composições coreográficas, a Dança ainda se vê constrangida nas suas possibilidades de expansão como arte e forma de conhecimento pelos tratamentos simplificadores e generalizadores ainda dominantes por força de certa preguiça teórica ancorada nos ideais essencialistas e modelares, que desconsideram justamente o aspecto mais importante e característico da dança – sua processualidade. Mudar o ponto de vista sobre Dança implica mudar os pressupostos com que buscamos compreendê-la. Tudo indica que há muito trabalho pela frente...

## Referências bibliográficas

- BRITTO, Fabiana Dultra. *Temporalidades em dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Belo Horizonte, FID Editorial, 2008.
- DAWKINS, Richard. *The Extended Phenotype*. Oxford/New York, Oxford University Press, 1982.
- PRIGOGINE, Ilya & STENGERS, Isabelle. *Entre o Tempo e a Eternidade*. Lisboa, Gradiva, 1990.
- THAGARD, Paul. *Coherence in Thought and Action*. MIT Press, 2000.