

CORPO PROCESSUAL

O PROCESSO DE CRIAÇÃO COMO ARTIFÍCIO DO JOGO

por JOÃO PAULO GROSS COELHO¹

Aluno do Curso de Mestrado em Ciência da Literatura
Área de Concentração: Poética

Palavras-chaves: Arte – Dança – Corpo – Criação – Jogo

Esta comunicação tem como objetivo levantar questões em torno da criação artística através da dança, buscando, na medida do possível, rastrear pequenas ou quem sabe mínimas partículas de um pensamento que se faz em processo construtivo no corpo do artista-bailarino. Essas questões são norteadas a partir da premissa que o corpo é visto como uma rede processual que se constrói através de conexões que estabelecem um jogo seletivo a partir de um artifício que se articula, na tentativa de informar e estabelecer um rico diálogo, com a criação artística que também é demarcada por processo.

Se os seres humanos só conseguem sair de si mesmos mediante perpétuo autodesdobramento, suas possibilidades não podem ter uma forma previamente dada, pois isso significaria imposição de padrões preexistentes a tal desdobramento. Mas, se as formas das possibilidades e a distinção entre elas não estão dadas previamente, precisam ser adquiridas. Uma vez que não podem ser deduzidas das realidades, só podem ser adquiridas mediante uma encenação que ultrapasse tais realidades. (ISER, 1996, p.77)

Começarei a esboçá-lo, com toda a dificuldade e cautela de abordar essa discussão, apresentando o corpo sendo marcado por sua dinamicidade desdobrando e ampliando assim suas tensões caracterizadas pela mobilidade, flexibilidade (não no sentido fisiológico do termo, e sim na sua capacidade de adaptação), não fixidez e plasticidade. Faço me recorrer a

¹ Bailarino e coreógrafo formado pela Escola Angel Vianna e Bacharel em Dança pela UFRJ. Em 2007 recebeu o prêmio Klauss Vianna para a montagem do espetáculo “Tudo Continua Sempre” onde assina a direção. Atualmente é bailarino e pesquisador de movimento da Staccato Dança Contemporânea, dirigida por Paulo Caldas e professor substituto do Departamento de Arte Corporal (DAC), na EEFD/UFRJ.

sinônimos, propositalmente para ajudar a transpor para o corpo, diversos e infindáveis deslocamentos e adições. Desta maneira somos levados a vários caminhos propostos pelo corpo, suas modificações, seus volêios, lembranças, memórias que aparecem ao longo do processo como parte da criação junto ao mesmo em construção. Esses caminhos devem ser vistos através desta mobilidade entendendo esta como um processo que modifica e dinamiza com o tempo.

Dentro desta perspectiva da mobilidade o corpo se estabelece dentro de um inacabamento, não como uma opção estética ou, como o rascunho ou o esboço de algo, mas como caráter de não finito que o corpo na dança constrói sendo parte que integra o imaginário concebido e realizado pelo artista-bailarino. Este inacabamento é intrínseco a criação tornando esta viva, em processo dinâmico, em estado de modificação. Juntando a dinamicidade e o inacabamento inerente ao corpo, existe sempre uma lacuna, um espaço entre o que se estabelece e o projeto que está por ser realizado. É nesta fresta que existe a riqueza possível e inimaginável da criação, onde qualquer variação de possibilidade de modo contínuo e mutável como a certeza e precisão absoluta, se torna impossível. Assim não podemos falar de um corpo construído, acabado, formado, perfeito. A busca, tendo como pano de fundo a continuidade e a mobilidade é incompleta tornando assim o pensamento discursivo corporal constituído de lacunas e restos. Talvez a ilusão do encontro de uma criação que satisfaça plenamente seja o que move essa busca, através de uma variação própria e contínua do corpo.

O artista-bailarino lida com o seu corpo em estado de contínuo inacabamento. O corpo é o local que se molda, constrói, como uma cartografia, um mapa sensorial, um grande tecido imbuído de uma experiência cercada pela criação de uma obra junto ao próprio local onde perpassa toda plasticidade estético-dinâmico do inacabamento, em devir. O inacabamento é

experienciado como impulso motriz para a criação do movimento no corpo em estado contínuo. Este inacabamento visto como incompletude provoca uma dinamicidade, na medida em que gera novas buscas que se materializam neste processo de aproximação, seja na construção de uma obra específica ou na criação de outras obras. De acordo com GULLAR (2006):

O mais importante é o que se expressa na rejeição [...] ao “acabado”, ao fini, porque rejeitá-lo é conceber a obra como uma experiência permanentemente aberta, em que o que o artista diz e a linguagem que usa para dizê-lo são uma incessante busca e descoberta. Trata-se da rejeição de normas e soluções preestabelecidas, com o objetivo de manter o frescor e a surpresa da criação artística. (p.67, 68)

Assim a obra, vista como um objeto acabado torna-se inacabado devido às particularidades e inquietudes latentes do ato criador. Aqui não cabe pensar na obra, de dança, e no objeto que a constitui, o corpo, como um objeto finalizado, como uma única forma possível. Essa incompletude ressalta a sobrevivência da dança a partir da inter-relação com os elementos que a constituem colocando-os em pleno campo relacional, exigindo, portanto, uma permanente atenção à ação de estar, ocupando sem se pré-ocupar, estabelecendo nexos que faz da simplicidade um sistema complexo de relações. Este sistema se dá na construção de um caminho, algo que se modifica, que se molda. Considerar o caminho é se colocar em movimento produzindo um pensamento corpóreo e a partir desta proposição construir um caminho corpo como um caminho do pensamento. Trazer o pensamento para o corpo é disponibilizá-lo, torná-lo disponível, disposto, posto, por... Por para se colocar e estar. Estar e ocupar! A ação gera uma questão que gera uma outra ação que se coloca em movimento, produzindo um estado de trânsito. Colocar-se a descoberto é revelar-se do encobrimento para o desencobrimento. “Só se dá no sentido próprio de uma produção, enquanto e na medida em que alguma coisa encoberta chega a desencobrir-se”. (HEIDEGGER, 2002, p. 16) É neste desencobrimento que se funda toda a produção num movimento contínuo do desencobrimento para o conhecimento. Um está para o outro de modo que o espaço produzido

é uma abertura para o desconhecido, para se lançar numa aventura. Este processo de conhecimento, de um mergulho, provoca a construção de um caminho do pensamento para o corpo que se concentra na ação, no verbo, em sua própria dinamicidade.

Esta dinamicidade gera um movimento dialético entre rumo e incerteza que se organiza na junção de tendências e acasos que direcionam as ações num ambiente de vagueza e imprecisão, caracterizando a busca de algo que está por ser descoberto, como um mergulho no desconhecido. Junto a este processo, pequenos achados começam a definir e a alicerçar o chão que servirá de base para a criação, tangenciando, atravessando e norteado as estruturas que se constroem e balizam, de alguma maneira, a criação artística. Agregando a incerteza à dinamicidade da criação, não se tem a certeza de que o que se altera leva sempre a melhora da construção, constituindo o processo artístico cercado de idas e vindas, adequações, manobras, aproveitamento, rejeição, reaproveitamento. Essas ações abrem um campo de possibilidade múltipla e diversa, deixando claro que existe uma não linearidade na criação, neste caso, do corpo que dança. Seria a não linearidade na criação uma fagulha para que se estabeleça a rede? O corpo, através dos seus nexos contínuos e descontínuos para se constituir, não seria uma rede viva onde se dá a criação de uma obra artística?

Trazer essa imagem da rede é falar de uma não linearidade. Ela vai se constituindo como a imagem de um bordado. As informações são as linhas que constituem a trama, os pontos (nós) são os locais de interação dessas informações e o que se estabelece, enquanto estrutura da tessitura do bordado, são as linhas de tensão que se articulam com os pontos, produzindo assim espaços vazios. São através destes espaços que percebemos a existência, de estruturas complexas (não como sistemas fechados) que se relacionam e sustentam a possibilidade de conexão entre os espaços que se constituem e formam o bordado como uma metáfora que,

caracteriza a criação corporal como uma grande rede de conexões. Os pontos desta trama do bordado nada mais são que ações recíprocas que modificam a natureza e o comportamento dos elementos envolvidos, favorecendo condições de encontros, agitações, turbulências, associações, inter-relações, combinações, comunicações, dando origem a sistemas complexos de organizações, construindo assim a dramaturgia corporal da obra artística.

Ao abordar esta imagem da rede, emergimos a superfície as relações, os nexos estabelecidos, os cruzamentos, as interconectividades numa tentativa de abordar a complexidade, que devido ao nosso sistema de organização somos educados a isolar, separar, compartimentar as disciplinas e as coisas da realidade que as constituem. Entretanto a realidade é feita de conexões, e muitas vezes o nosso conhecimento é incapaz de percebê-la como tal. As interações constituem as conexões existentes no sistema de construção que abre espaço de possibilidade para a criação artística, para a criação de um novo mundo possível. Falar de uma construção de um mundo possível seria associar a atividade do fingimento (como fingere, em seu sentido primeiro) numa transgressão de limites tencionando a ficção dentro de uma realidade? Esta atividade do fingimento seria a irrealização do real ao mesmo tempo em que se abre espaço para a realização do imaginário? Trabalhar com a criação de um mundo real trata-se de criar uma ilusão de verdade e através dos atos de fingir² em Iser, usar da seleção³ para criar um mundo de referência a partir de elementos da própria dança que sejam reais gerando espaços para uma ficcionalização, onde o corpo se torna a trama para que um novo mundo possível se erga aos olhos diante de uma realidade.

Já que o fictício e o imaginário caracterizam disposições antropológicas, eles não se confinam à literatura, desempenhando igualmente um papel em nossa vida cotidiana. A especificidade da literatura, o traço que a distingue como meio consiste

² “Os atos de fingir se distinguem entre si pela natureza da duplicação que efetuam e que oferece diferentes áreas para o jogo (play). Três são os atos discerníveis em todo texto literário: seleção, combinação e auto-evidenciação ou autodesnudamento”. (ISER, 1996, p. 68).

³ “O ato de seleção cria um espaço de jogo, pois faz incursões nos campos de referência extratextuais, transgredindo-os ao incorporar elementos dos mesmos ao texto, elementos esses que são dispostos numa desordem significativa”. (ISER, 1996, p.68)

no fato de que é produzida mediante uma fusão do fictício e do imaginário. [...] A suposta origem do fictício ou do imaginário numa disposição humana é precisamente o que escapa ao conhecimento. Tal proliferação resulta numa interação que se expande continuamente, e o jogo (play) [...] se torna a estrutura reguladora dessa interação entre o fictício e o imaginário. (ISER, 1996, p.67)

O corpo, pensado a partir desta proposição em Iser, se assume ficcional, enquanto plasticidade, modelagem de um eu ausente para presentificar-se e admitir que este corpo ficcional, modelável, não tem pretensão de realidade. Perante estas questões, o corpo que dança coloca em questão seu próprio sistema de referência assim como uma obra literária se coloca, pois é ao mesmo tempo real e ficcional, assumindo assim um duplo que é um. Desta maneira o corpo aprende a se colocar plasticamente formas imaginárias do ser tornando-se estético. Neste movimento de aprendizagem cognitiva e afetiva, o artista-bailarino é colocado como obra, criador e criatura de si mesmo através da atividade imaginária produzindo formas alternativas de ser. Para criar, construir, desenvolver e elaborar o discurso no jogo coreográfico que se estabelece na cena, o corpo constrói técnicas próprias. A construção dessas técnicas se dá pela necessidade conforme cada obra aborda determinado assunto. Este modo de fazer é peculiar e inerente a cada artista-bailarino que durante o processo de criação se despe, desnuda-se para tornar próprio o que já em si é próprio da obra na construção e nos encontros estabelecidos no processo. Os encontros se dão vinculados ao desejo do artista de buscar e se entregar completamente, selecionando temas que darão suporte para criar o universo de uma ficção para que um novo mundo possa ser reelaborado, descoberto e desvendado.

Pela natureza das obras de arte da dança a significação dos seus conteúdos (existindo sempre um ausente) acaba por inviabilizar a leitura e a interpretação textual (diferentemente da literatura) ou verbal para abrir espaços de origem visual, de gestos, de movimentos, de

construções ficcionais de essência corporal decodificável pela experiência sensorial numa interação comunicativa entre artista, obra e espectador. Conforme RIBEIRO (1997):

A dança [...] incita-nos, não a ler as palavras – atitude para que tradicionalmente tendemos – mas a ver as imagens. Mas pedem-nos que as vejamos ultrapassando a sua condição de informadores fidedignos da realidade e as tomemos como obras que permitem a ficção, e nessa medida, um acréscimo à realidade. E nesta última condição, os limites são os de qualquer obra contemporânea acrescidos do fato de ser mais difícil à reflexão sobre o que elas deram a ver, por não terem um suporte fixo e permanente. (p. 124)

Entendida como uma arte viva, a dança, só existe a partir de uma relação triádica entre artista-bailarino, artista-coreógrafo e o espectador. Dentro desta relação existem três pontos de interação que sustentam a própria tríade (artista-bailarino, artista-coreógrafo e o espectador) e esta produz espaços vazios que possibilitam tramar jogos de interação complexos entre artista e obra, artista e espectador e espectador e a obra. Fazendo como que um empréstimo dos estudos de Iser na literatura, a dança poderia se reconhecer como um mecanismo complexo de interação triádico onde o imaginário é a ferramenta processual para a construção participativa e fundante na articulação do jogo? A interação em Iser pressupõe um jogo comunicativo entre leitor e obra, no caso aqui, espectador e obra. Ora, se a dança fabula através das imagens, as imagens produzidas são desdobramentos da imaginação do artista e ao estabelecer uma relação com o espectador, este elabora uma faculdade imaginante derivada de uma primeira que vira uma terceira. Existem confrontos entre o artista bailarino e a relação existente com o imaginário numa mesma intensidade com que o espectador e obra se interagem. Em ambos os casos, existe um mundo referente real que se confronta, de uma forma rentável, com o mundo da obra, porém para o corpo que dança é preciso estar o tempo todo neste limite entre realidade e ficção. Numa instância mais minuciosa, é no corpo que se trama todo o conflito entre o real e a ficção na dança, sendo o imaginário um artifício ativo a confrontar os sistemas de referência entre artista e a concepção da obra de dança. O corpo do artista-bailarino ao se colocar em movimento, em questão, torna-se estético, desestabilizando-se, trabalhando a

partir da re-fração de uma realidade. Desta maneira artista-bailarino e espectador são deslocados, produzindo simultaneamente espaços vazios que se complementam junto ao mosaico de informações que se constituem. A dança enquanto obra de arte se constitui neste momento em que os espaços vazios se conectam e as relações se sustentam criando nexos de ordem cognitiva e afetiva produzindo conhecimento dentro de uma incompletude, no processo de inacabamento salvaguardado anteriormente.

Sendo assim a necessidade de focar, não a dança como um objeto solitário, nem a interpretação (neste caso, empírica) do espectador, mas, a produção estética vista como uma dimensão virtual gerada entre estes dois eixos. Como um acontecimento, a dança se dá a existir através de uma simbiose dinâmica entre a intencionalidade do artista e sua virtualidade estética. Seria a dança um artifício do pensamento? Não se trata de reduzir a dança ao sentido primário de artifício, mas abri-la, desnudá-la enquanto artifício ficcional. Por se tratar de uma leitura visual a dança não lida com um sentido definível, é um acontecimento que se constrói e ao mesmo tempo torna-se alicerce para que outros acontecimentos possam surgir. Desta maneira a dinamicidade é parte fundante da construção da obra que vai sendo constituída por meio da experiência que o espectador tem a partir da sua própria imaginação que segundo Schollhammer (1996) é “uma experiência desencadeada pela relação que se processa na leitura entre a ficção e os esforços interpretativos que ele realiza” (p. 118). Colocar-se nesta experiência seria fazer parte dessa rede processual onde o corpo do artista-bailarino em sua criação se coloca? O espectador ao se perceber como um elemento participante deste jogo ultrapassa seu limite passivo tornando-se responsável ativamente, onde sua presença arquitetura tensões que atravessam os espaços vazios fazendo-os transbordar de conexões no campo afetivo, cognitivo e sensorial. É através das ações executadas pelo artista-bailarino que o mesmo apresenta uma nova organização ou, uma nova concepção de mundo a partir dos

pressupostos norteados pelo mundo selecionado proposto pelo diretor-coreógrafo. Nesta instância existe um diálogo, uma espécie de afinação para que através do corpo o discurso se concretize. Por outro lado, o mundo apresentado só se torna um mundo, pois existe como contraponto a realidade que conflita a todo o momento com o universo ficcional que se estabelece, tornando-se mais um modelo possível de realidade existente. Ao entrar em contato com o espectador, a dança se materializa, ganha um corpo diferente do corpo proposto pelo bailarino, acaba criando um corpo relacional, um corpo que é construído a partir da seleção, neste caso pelo espectador. É esta peça do jogo cênico, o espectador, que organiza a partir do mundo selecionado e apresentado, um novo mundo que ao entrar em contato com a realidade gera um atrito, produz movimento, pois, altera os seus modelos de referência e tem-se, neste ponto, uma experiência de alteridade.

São através das experiências de cada espectador que a dança cria sentido de modo particular e próprio a cada um, fazendo preencher os “espaços vazios” que a obra coreográfica abre, para que o espectador, junto a sua própria experiência crie conexões, nexos e tensões para se colocar em movimento. Aproximar, viver a arte como exercício do fazer, do criar, fabulando através da fabulação da própria dança outros modelos de realidade. Neste momento de experienciação, a arte devolve ao homem a humanidade, fazendo-o reconhecer que está sempre em processo, num eterno tornar-se, sendo,... Devir!

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**; tradução Marina Appenzeller. – São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

GULLAR, Ferreira. **Sobre arte Sobre poesia** (uma luz do chão) / Ferreira Gullar. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HEIDEGGER, Martin. A Questão da Técnica, trad. Emmanuel Carneiro Leão. **Ensaios e Conferências**. Editora Vozes, Petrópolis, 2002.

ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, J.C de Castro (org.) **VII Colóquio UERJ. Teoria da Ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

_____. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, J.C de Castro (org.) **VII Colóquio UERJ. Teoria da Ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

_____. O jogo. In: ROCHA, J.C de Castro (org.) **VII Colóquio UERJ. Teoria da Ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

RIBEIRO, António Pinto. **Corpo a Corpo**. Possibilidades e limites da crítica. 1ª ed. – Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Fundamentos da Estética do Efeito: uma leitura. In: ROCHA, J.C de Castro (org.) **VII Colóquio UERJ. Teoria da Ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.