

A dança é um sistema de sistemas, relações e urgências. A partir desta ideia pretendo tratar sobre o processo, Criadores Anônimos – Relatos Performáticos Biográficos, Projeto realizado com Apoio do Programa de Apoio e Incentivo à Cultura – Fundação Cultural e Prefeitura Municipal de Curitiba, Edital 151/2018 – Coletivos em Residência. Este tratado é consequente deste processo e portanto o último produto artístico realizado por meio deste mecanismo de fomento à cultura.

Uma Visão Sobre a Realidade Atual da Produção Artística e a Emergência Da Criação de um Projeto Eficiente

Pedro Almeida

Há algum tempo tenho partido do pressuposto que o fazer artístico é possivelmente eficiente e entendendo eficiência, basicamente, enquanto a medida que os formatos desempenhados cumprem as funções pretendidas. Para desenvolver coisas de dança eficientes, tenho realizado um estudo que relaciona algumas teorias gerais dos sistemas, com teorias relativas ao design.

Assim produzindo o hoje chamado de designdança, uma próto-teoria própria a partir destas várias outras. O designdança é uma ontologia de dança que, portanto, também elucida sobre a epistemologia e semiótica desta mesma área da ação humana. Diante disso, o ambiente que é uma condição sistêmica, pois toda vez que for percebido um sistema, é percebido juntamente um outro sistema que o envolve, o ambiente. Este parece ser uma das chaves para a produção que se pretende eficiente, dito de outra forma, também básica, não se trata apenas do que foi dito(feito) contudo o contexto em que esta fala(ação) se insere.

Das inquietações emergentes do designdança a sugestão que o ambiente pode ser tão composto quanto o sistema envolvido, eleva para uma outra camada a prática da composição pois, leva a crer que a orquestração de um ambiente potencialmente organiza configurações cênicas em lógicas outras que não as que normalmente condicionamos ao status de dança boa.

A publicação de um edital de seleção influi sistemicamente em uma apresentação de funções a serem desempenhadas, estas tensões convidam quem se candidata, a responder criativamente a estes tencionamentos, um jogo entre o que pode, o que tem, o que quer e o que consegue realizar. Em tese os melhores desempenhos são eleitos. Para um bom desempenho neste caso era fundamental relacionar as questões prepostas pelo edital com a realidade da produção artística Curitibana, o que em caso próprio é praticamente uma questão de sobrevivência.

Curitiba é também formada de suas tribos, seus institutos e parte deles tendem a funcionar como organismos mantenedores de uma estabilidade estatutária da imagem que ela já tem. Estes, os institutos mantenedores, são formados pelos que são e que têm sido há bastante tempo. Pelos que fazem e que portanto se conservarão fazendo pois se organizam para que assim se conserve. O que evolui para se tornar uma espécie de conservadorismo, uma propriedade que acaba por ser partilhada entre a esfera política e a da classe artística.

Sistemicamente falando, existem elementos que são partilhados entre os sistemas relacionados (sistema, sub-sistema, ambiente). Estes elementos também se desenvolvem no processo co-evolutivo da relação intersistêmica e são tratados através do parâmetro “funcionalidade”, que por tanto não deve ser confundido com a terminologia “função” (bem recorrente no design) cabendo a distinção sêmica entre eles, mesmo nos sistemas que apresentam a função como uma propriedade partilhada, para estes sistemas função é uma das funcionalidades.

Sistemas relacionados podem partilhar uma mesma propriedade sem que sejam partilhados outros elementos que os constituiriam na “mesma coisa”. Por exemplo no design sistema de veículo de propulsão a força equipado com uma bateria recarregável e dínamo, como o de uma bicicleta motorizada. A força gerada pelas pedaladas é uma propriedade partilhada entre a ação locomotora e a re-alimentação da bateria a dínamo, no entanto, as especificidades deste respectivos sub-sistemas organizam a relação através de outras finalidades, muda função muda o design.

Ocorre que este conservadorismo potencialmente se assemelha, em lógica, com esta força.

De modo que se existe algum legítimo estranhamento com o discurso do conservadorismo atual, é importante olharmos para nossas ações “clássicas” com a tarefa de verificar quais ações nossas são embasadas ou ainda que fortalecem essa lógica. A fim de que não ocorram na “mesma coisa” em relação a esta força. Pragmaticamente o inverso disto apenas oportuniza a certeza da deslegitimidade deste suposto estranhamento.

Assim projetamos e vendemos uma proposta de que, poderíamos desenvolver um sistema (ambiente) que estaria abarcando outros sistemas (por isso ambiente) e que os fatídicos tensionamentos seriam co-evolucionantes. Que faríamos e nos dedicaríamos para a replicação dos resultados desta pesquisa justamente para potencialmente deslimitar dos possíveis detentores conservadamente absolutos, o direito (ou dever) exclusivo de ser a classe artística. Um ritmo tão consolidado que por vezes sinto que estar de acordo com esse condicionamento lógico, seja até muito mais importante do que questões como técnica, currículo, desempenho ou alinhamentos outros que tendem a promover coerência.

Neste ponto me cabe desroupar-me para acusação crítica moderna comum, “... Pedro você está criticando, por que não tens capacidade de estar nos institutos que conservam...” as exigências são bem simples, basta aceitar o ritmo. Eu não consigo. Nunca teremos certeza de qual aspecto constitutivo de nosso projeto foi mais valoroso. A pesquisa do ambiente? A disposição de todo o processo on lives nas redes sociais? A lógica de construção das residências? A composição da equipe principal? Os tais “relatos biográficos”? O conjunto da obra? O designança nos ofereceu ferramentas para criar um “polvo” uma proposta enviesada e holística mas que parece ter suscitada exequibilidade e pertinência para este sistema, a república de Curitiba 2019.

Alteridade Uma Dança de Diferenças

Fomos abençoados com um curso sobre alteridade na arte da Christine Greiner. realizado pela Casa Hoffmann desde os dois últimos dias que antecediam o início de nossa residência até o primeiro dia estipulado para nossos trabalhos.

Um início perfeito, alteridade era de fato um componente do ambiente que estávamos desenvolvendo, a contribuição de Greiner sobre o tema, quanto as dificuldades relacionadas foi de grandiosíssima ajuda.

Se os sistemas co-evoluíram de modo a se esforçarem a manter a sua estabilidade, “semelhança” e “igualdade” tem sido a resposta tendencial destes sistemas para manter esta estabilidade. Assim, como trabalhar na alteridade sem que ela se transforme progressivamente em uma igualdade normatizadora, redutiva contudo estável? Mesmo quando oportunamente partamos da alteridade potencial, como desenvolver a ação co- evolutiva dos sistemas relacionados sem impor a eles uma espécie de igualização ou sincretismo ou outra destas limitações? Perguntei a ela no último dia.

Greiner me disse sobre o quanto meu problema era factual e sobre a sua crença na arte e nos artistas para tarefa de desenvolvermos outras organizações...“tem que ter um jeito” disse ela! Muito legal mesmo ela.

A alteridade foi uma das coisas mais evidenciadas e elogiadas de nosso espetáculo, mas foi uma complicação enorme durante o processo. A minha disposição e insistência em não ancorar nos modelos prepostos de dança boa, principalmente aqueles modelos que se nutrem da ideia de “igualdade”, (todo mundo “igual”, dançando deste jeito, logo dança boa...) simbolizava estas questões.

Em um dos primeiros encontros um dos nossos companheiros de residência encabeçou um debate sobre: “isso vai dar certo”? Entendi posteriormente que, além deste papo todo de designança, ambiente, pesquisa, de estarmos entre desconhecidos, diferentes, da figura de um coordenador geral, que não era um consagrado clube do cenário artístico da república de Curitiba, ainda tinha esta insistência em não operar sobre os caminhos conhecidos e cristalizados daquela dança, a boa. Agora até que parece razoável alguém se perguntar, se isso tudo funcionaria...

Logicamente que este conflito entre, estar trabalhando no desconhecido, com desconhecidos, com um desconhecido e pondo a mesa estes relatos, se desenrolou por vários rounds durante quase todo o processo da residência, com debates ora menos e oras muito mais acalorados.

Mas estes eram componentes orquestrados ou emergentes do ambiente que estávamos desenvolvendo, pesquisando criando. Um sistema (tal qual um ambiente) se configura de processos co-evolutivos, estes processos são relações tencionantes que transformam o sistema na configuração que percebemos.

Ambiente

Na mesma medida que podemos compor um sistema, podemos compor um ambiente. Esta premissa de certo modo leva a ideia que a composição sistêmica é uma ação muito mais limitada do que parecem as crenças sobre ela, e que a composição de ambiente é algo bem menos intangível.

Basicamente a criação de um ambiente (como a de um sistema) consiste no desenvolvimento de relações. Limitações, restrições, potências e urgências. A permanência ocorre como um processo dinâmico basicamente criando estabelecimentos que configurarão o design, tanto do ambiente quanto do sistema.

Cada aspecto compositivo transforma potencialmente a configuração, o que nos permite garantir que não teríamos feito as criações que criamos, sem as tensões que nos expusemos, seja as preposições do mecanismo de fomento que nos inserimos, as questões socio-políticas que atravessamos, as propostas que desenvolvemos, os indivíduos que somos..., e...e...

Escravos da complexidade, nossa abordagem por melhor desenvolvida que é nunca dará conta do todo de um objeto, ou seja, em alguma medida poderíamos ficar aqui brincando com a conectividade do ambiente que desenvolvemos, quantificando e qualificando cada componente e cada relação.

Tudo é um Sistema

Consideremos que tudo é um sistema, portanto (por conta do tipo de relação que desenvolvemos, sistemicamente falando) todos permanecem a se tornar objeto de linguagem. O mesmo acontece conosco, artistas, somos sistemas e nos tornamos signos.

No enquanto de uma relação comunicacional acabamos por nos tornar representações de nós mesmos, nos organizamos consciente ou inconscientemente para nossa representação própria, o que nos leva a crer que potencialmente estabilizemos os conchavos intersistêmicos que criam a ação performática de nós mesmos, uma espécie de recorrência comportamental que passamos a usar sempre que é pertinente a apresentação de nós mesmo, ou seja, todo instante. Dito de outra forma criamos uma personagem de nós mesmos e esta personagem nos ajuda a conhecer e reconhecer o universo e tudo que damos conta de nele perceber. O divertido é que como este entendimento de si fundamenta a relação com o resto, quando este entendimento é ruidado as coisas ficam ligeiramente bagunçadas.

O mote de pesquisa, os relatos biográficos performáticos, traziam pro nosso campo de ação um conjunto de informações alheias as que possivelmente seriam as eleitas recorrentemente na performance de nossa persona, a representação que fazemos de nós mesmos.

Ali ouvindo as histórias, tínhamos a oportunidade de ver para além daquilo que o performer queria mostrar, víamos ainda pra além do que ele percebia que estava nos apresentando e muito rapidamente tínhamos disponível, uma gama de informações sobre o outro que ele não necessariamente estava disposto a disponibilizar.

Caída por terra a representação que cada um de nós tecia com cuidado para sermos brevemente identificados como de nosso costume nos sobrava apenas a árdua tarefa de gastar energia em movimento para tentar conhecer e reconhecer quem eramos nós a partir daquele novo universo, o tal ambiente.

Confesso nenhuma supressa até aqui, o nome do projeto é Criadores Anônimos... hipótese confirmada com sucesso.

O que foi surpreendente foi a violência que todos nós, sistemas, começamos a demandar para mantermos nossas estabilidades. Em muito menos da metade do processo havíamos configurado um ambiente totalmente hostil a meu ver. Cada um de nós se munia das suas opiniões feitas, do e no movimento, e que as vezes nem eram tão convictas assim, mas se faziam, para fins da manutenção da persona própria e do desmantelamento de tudo que configurava-se pelo sistema que atentava contra ela, no caso o projeto e a condução dele.

Pode ter parecido em algum momento para alguém, mas o projeto não se tratava de pegar um grupo de artistas incríveis para eles fazerem as coisas incríveis que eles sempre faziam. A ideia era pegar um grupo de artistas incríveis e fazê-los parte de um ambiente para criação, para ver que dança incrível poderíamos inaugurar.

Se por um lado a constatação de que um ambiente para criação era potencialmente inóspito e hostil era desmotivadora. A sugestão de que novas organizações relacionais, que possam nos permitir ser/estar na alteridade poderia iniciar em nos mesmos, visto que uma vez desfeita a nossa persona, o convívio com a diferença iniciaria em uma relação intersistêmica, feita da relação do eu com a (re)apresentação de mim mesmo, criada no e pelo movimento e em tempo-real, era totalmente sedutora. E ainda oferecia aspectos a serem explorados para estrutura e conectividade da configuração dos espetáculos cênicos que estavam em processo de desenvolvimento. A performatividade dos indivíduos oferecia a todo tempo material para o design dos trabalhos cênicos.

Sistemicamente falando, nossa integralidade estava fundamentada em nossa diferença, assim a estrutura poderia ter a função manter essas diferenças deixando a cabo da permanência o espetáculo do desvelar destas novas realidades urgentes na cena. As diferenças entre as pessoas e de suas novas identidades criadas a todo tempo.

Assim a organização se deu por meio de um jogo que faria a todo tempo ter de ser revelada uma face identitária uma nova persona estaria sendo criada no enquanto da cena tanto para quem fazia quanto para quem assistia.

Que Dança Estávamos Criando

Vivemos a contemporaneidade, ainda com operações modernas, ideais estéticos clássicos e em busca do resultado romântico.

Uma criação deste tipo haveria de ser logicamente um processo co-evolutivo amparado nas urgências que o desenvolvimento do sistema apresenta, deixando de lado todas as receitas consolidadas e idealizadas como a técnica certa, como a dança boa.

E é totalmente normal que isso não fosse também tão simples, somos constituídos de nossas experiências, quando nos deparamos com algum agente estabilizador tendencialmente recorremos a nossos padrões e soluções consolidadas como fuga da experiência instabilizante.

Se por um lado a performatividade dos relatos revelava outras possibilidades de nós mesmos, os ideais estéticos construídos agiam como tendencializadores da performance, visto que por vezes o corpo poderia resolver motoramente e oportunizar uma estética diferente daquela “aquela”, o que em tese não seria um problema para a ação artística contemporânea mas que acabava por ser um problema de fato e que por vezes fragilizava o processo.

A projetual solução de reconhecer o treinamento pertinente para a dança que estava sendo feita, várias vezes era ameaçada pela resposta usual de utilizar a técnica universal. Nesse sentido talvez a dança (artes cênicas) ainda viva em lógica do modelo universal de soluções prepostas, talvez não sejam mais as técnicas da dança clássica, no entanto mantem-se a mesma maneira de organização.

A serviço de sobrepor estas limitações, recorremos ao uso de referências e mostras de processos que somadas as partilhas de protótipos de cena ofertavam aos performers dados frente ao desempenho do processo, e geralmente era o que acalmavam os corações.

O uso dos protótipos de dança, que são versões de testes para aferência da configuração e das necessidades relacionadas ao desenvolvimento, se mostrou uma saída para estas questões.

Um determinado momento usamos uma obra de um artista renomado para o debate. A obra era composta de objetos que pareciam quadros de bicicletas, organizadas de maneira a ofertar, ao espectador, diversas impressões.

Quando todos os ideais são postos a priori, as soluções dão lugar a reprodução das respostas conhecidas (sempre com o mínimo de criação, ok, no entanto muito menos do que seu potencial total). De frente com a obra das bicicletas, surgia a seguinte questão:

Se no início do processo de criação alguém tivesse deliberadamente imposto que a obra deveria ter pneus de borracha?

Por vezes estamos tão consolidados em nossas crenças de como as coisas devem ser que nem nos damos conta de quais outros modos elas podem ser, acabamos por recorrência pondo no mundo em lógica esse tal conservadorismo, que simplesmente vai combater de todos os modos a diferença pelo simples fato de ser diferente. Disse o homem:

"... a despeito da teoria formal e dos cânones da crítica, ocorreu uma daquelas revoluções que não tem volta. O impulso para além de todos os limites externamente impostos é inerente a própria natureza do trabalho artístico. Faz parte mesmo do caráter da mente criativa buscar e captar qualquer material que a estimule, para que o valor desse material seja espremido e se converta em matéria de uma nova experiência. A recusa a reconhecer as fronteiras estabelecidas pela convenção é fonte de frequentes acusações de imoralidade contra objetos de arte. Todavia uma das funções da arte, precisamente, solapar a timidez moralista que leva a mente(corpo) a recuar de certos materiais e se recusar admiti - los à luz clara e purificadora da consciência perceptual ...". John Dewey

Deveríamos nós, agentes, institutos e apreciadores da Arte ter as funções da arte que se pretende fazer em boa conta para que os formatos de nossas ações se organizem de fato em um design artístico, mesmo que isso signifique desalinhos ideológicos com os institutos, que por vezes gerenciam agentes e institutos. Visto que, se por ventura houver algum tipo de desalinho, talvez, seja pertinente rever mais os institutos de fora da arte do que os nossos. Quando por exemplo uma gestão pública se incomoda com a produção artística é possível que o problema esteja na gestão pública.

As Oficinas

O presente edital nos imbuía também de ofertarmos aulas periódicas de dança. O que nos inspirou em orquestrar o ambiente das oficinas como mais um espaço de laboratório dos processos de pesquisas que desenvolvíamos na residência. Me parece que por meio das aulas os residentes vivenciavam a oportunidade de ver em corpos mais crentes e disponíveis as urgências da residência. A cada aula que tratava de alguma das questões relacionadas a performatividade dos relatos e as danças que se criam em meio a tudo isso, expandia o coeficiente da disposição no processo de pesquisa.

No espaço das aulas cada residente aparentemente tinha a oportunidade de estar na condição de hipotetizar, desenvolver e constatar em meio essas relações de aprendizagem. Essa nuclearidade figurada neles lhes permitiam certa estabilidade e fazia parecer que era no momento da oficina que as tensões da criação se acalmavam.

Durante alguma de nossas imensas conversas, um colega residente mencionou que achava impressionante como cada aula tinha sua singularidade, mas que todas tratavam e corroboravam ao mesmo assunto. E de fato era, alias não haveria de não ser. Ambientadas pelo mesmo sistema as propostas fatidicamente teriam funcionalidades, ou seja, propriedades partilhadas, aspectos aparentemente ou ainda em lógica comuns. O processo de co-evolução no desenvolvimento do ambiente da residência criara um currículo, que formaria potencialmente performances para dançar esta dança que estávamos desenvolvendo. Isto se deu em meio a permanência e ao dinamismo e não através de planificações dos modelos ideais técnicos e estéticos prepostos. O que pode ofertar dados para outras possibilidades de organização também das construções das propostas de ensino-aprendizagem em dança na contemporaneidade.

Os Espetáculos

No início de julho praticamente há menos de um mês para estreia, a maioria dos residentes optou por um formato mais concreto e fechado de jogo, que oportunizaria maior controle das informações partilhadas na cena. O que aumentaria a estabilidade e diminuiriam as urgências criativas. Os textos de improviso deram lugares a chavões, bordões e outras figuras da construção da narrativa. Por um lado aumentava-se a perícia na medida que diminuía-se a potencialidade.

Nossa identidade era uma outra funcionalidade dos sistemas relacionados, independente de qual personagem, quer fosse o de costume ou o que se criava em tempo real, ele representava a própria pessoa. E com certeza é mais fácil interpretar algo com outro nome e com questões partilhadas as suas, do que dar a ver essas mesmas questões assumindo as como as suas.

Ainda que minha vontade sádica fosse dispor de todos estes aspectos para a criação, meu limite samaritano me dizia que não era de meu direito impor-lhes a tarefa da exposição neste nível, com certeza seria pra nós mais simples dançarmos sem roupas (fora o fato da proibição institucional que nos aplacava), contudo vestidos de personagens, do que nos desnudarmos dos disfarces de quem somos realmente, naquele momento.

O formato concreto nos ofereceu saber quais histórias seriam contadas, ainda que não soubéssemos detalhadamente (as vezes), sabíamos quem começaria e como, e assim por diante, mas na estrutura do jogo haviam componentes que geravam eventos que não podiam ser premeditados. Isto mantinha o frescor de uma nova obra a cada apresentação, para performers e público isto foi garantido.

Sim, um espetáculo inteiramente concreto e fechado, pode ter o frescor por conta das urgências da execução, não estamos falando disso.

Trata-se de não saber mesmo, improviso (raiz) nu e cruamente, resolvendo as questões emergentes no tempo-real. Vale destacar que ainda que seja em algum lugar, a proximidade com o improviso não foi uma imposição estética prepostamente, contudo uma emergência de nosso processo. De modo que se fosse igualmente resultante, outras lógicas poderiam ser perfeitamente adotadas, mesmo as que se assemelham em aparência d“aquelas”, digo pois estariam por princípio diferentes, por serem eleitas da percepção das emergências e não das predileções normatizantes que a dança ainda tem.

Um Modo de Organização

Mais precisamente sobre a versão para palcos (talvez ambas), a pesquisa sobre designança para composição de ambiente, ofereceu diversas constatações que se tornaram o trabalho.

Cabe o destaque para uma espécie de metonímia intersistêmica que praticamos na configuração deste espetáculo. Posto o fato que tudo é sistema e todo sistema é possivelmente um ambiente, somadas as informações de que ambiente e sistema se retroalimentam em meio um processo permanente e dinâmico de co-evolução. E que informações são sistemas (como todo o resto).

Nossa estrutura fundamentalmente consistia em boa parte do tempo trocar o sistema que oferecia a “mesma informação” que mudava justamente por conta da troca do emissor. Estes componentes se organizavam de modo a “grifar” o tipo de dado emergente, oferecendo um aumento da entropia entre os sistemas existentes na cena (toda ela). Entendo que a entropia seja a capacidade que um sistema tem de ser bagunçado, e que ao aumentar esta capacidade se tornam maiores as chances de ruído no sistema causado pela informação.

Essa metonímia intersistêmica ocorria de modo a oferecer diversas vezes propriedades da mesma informação sem a pretensão de um entendimento linear e comum. Assim as informações partilhadas se

grifavam através dos sistemas do design dança oferecendo materiais de percepção (criação) dramatológicos para o espectador em diversas ordens, mas que só se constituía de fato em narrativa na percepção de cada um.

Por fim não dançamos nossas histórias, as recriamos através de cada convidado que tivemos a honra de receber, assim cada indivíduo ali, os que moviam “mais” ou os que moviam “menos” estavam anonimamente performando os relatos que percebiam.

Nossos estudos sobre ambiente nos permitiram criar um ambiente altamente entrópico e nossa lógica de partilha de informação corroborou para ruidar os sistemas, este ruído ocorre no e pelo movimento e impõe ao perceptor que cria a potência de atualizar e reconfigurar a realidade em questão. O que estou dizendo é que todos tivemos a oportunidade de em alguma medida dançar este espetáculo, e que a vontade de replicar a experiência em dança (que sem dúvida fundamenta estas escolhas) se concretiza por isso.

A Lógica de Partilha de Informação

Sistemas são, tem e reproduzem signos. Sistemas são linguagens. Cada processo de desenvolvimento sistêmico terá em seu DNA (aquelas coisas todas dos parâmetros evolutivos sistêmicos, do Jorge Albuquerque Vieira entre outros) dados quanto a maneira de representar, uma abordagem sistêmica pode tratar sobre qual dos diversos modos de fazer é desempenhado pelo objeto abordado.

Tudo que fazemos representa de alguma forma algo para alguém, no design dança, praticamente separo em três grandes grupos os tipos de representação. Considero estilização as lógicas que se organizam de modo a manter a imagem da ideia simbólica do representado, impondo ao (re)criador a tarefa de caracterizar o signo da maneira que lhe couber, mas suas tensões sistêmicas mantêm suas escolhas numa seara cuja a imagem da ideia simbólica não se dissolva pelo processo de representação.

O segundo é o da abstração, neste é conservado o mínimo possível da ideia simbólica do objeto representado, ao (re)criador cabe a tarefa de caracterizar o que sobrou desta mesma ideia simbólica agora (re)apresentada. O terceiro grupo é o da subversão, neste quem (re)cria o objeto, se desloca da ideia simbólica do representado, potencialmente nada relativa a ideia do representado é percebida por este novo signo. Cabe a lembrança de que inversão é um jeito de subversão, mas não é subversão em absoluto, registrado o conselho, ou em outras palavras, fica a dica.

Os diferentes designsdança desempenhados ao longo da história optaram por estas lógicas, uma delas, duas, todas e suas potenciais nuances (mais abstração e menos estilização, por exemplo). As tensões sistêmicas de cada um deles os configuraram em menos ou mais permanentes e eficientes de acordo com seus respectivos desempenhos. Não há um grupo certo absolutamente, mas a eficiência da representação está por aí.

O Criadores Anônimos seguiu uma estratégica simples de contar com enunciados de diversos tipos de linguagens que tendiam a representar o mesmo objeto. Como um quarto de adolescente, o ambiente enunciava em e para várias ordens da percepção o que seria (re)presentado. Todas essas (re)apresentações grifavam dados, chaves, e se organizavam para satisfazer a sede semiótica de quem nos assistia.

Neste caso, independente do grupo de representação que o improvisador escolhesse estava garantida a quantidade de coesão que nos permitia partilhar informações em uma ordem que possibilitasse cada espectador dados para compor sua própria versão da narrativa. Isso permitiu que estruturalmente o jogo se dispusesse de todas essas possibilidades e nos oportunizou um leque maior de ações sígnicas. Nem presos pela linearidade preposta da estilização, tampouco escravizados pela tendência contemporânea da subversão e ainda abstraindo com tensegridade para não cair nos outros dois.

Relatos Performáticos

Criamos dois espetáculos relacionados a relatos performáticos biográficos, com o modo de operação que emergiu de nossos encontros. Sendo uma intervenção urbana e outra versão para palcos. Talvez a intervenção tenha sido um pouco mais aberta para as urgências estruturalmente falando, não que estivéssemos necessariamente abertos a recebê-las.

Todo sistema dança é aberto em alguma medida, com isso quero dizer que, todo os sistemas potencialmente partilham informações com ambiente e com outros sistemas relacionados. Estruturalmente podemos organizar um sistema para que as informações partilhadas sejam motrizes maiores ou menores do processo de desenvolvimento da dramaturgia.

Um espetáculo pautado em improviso por esta visão, se configura por meio de uma lógica onde seus componentes organizam tipos de relações que possibilitam que as emergências, do ambiente e de todos os outros sistemas relacionados, sejam de fato agentes transformadores e atualizadores do que se está criando.

Neste tipo de dança as informações que urgem, devem impor a todo tempo(espaco) ao intérprete-criador, a obrigação de selecionar (compor sistemicamente falando) qual será sua ação relativa a esta específica informação percebida. No exato momento em que o performer percebe esta informação cabe a ele decidir o que fazer, um problema que lhe custará criar uma ação que a solucione, se munindo da criatividade para este desempenho.

Um espetáculo de improviso tem em seu design atualizadores das questões a serem respondidas no momento que elas surgem e o processo de seleção (composição) acontece em tempo-real.

Inegavelmente há nuances do quão improvisado é o design. Um espetáculo pode ser inteiramente programático e ter por ventura um momento a ser resolvido em tempo real, ao passo que também existem espetáculos inteiramente criados para o improviso.

A versão para palcos de nosso processo talvez tenha ficado no meio do caminho, com alguns momentos se aproximando um pouco mais do improviso. Em um improviso a sensação de insegura é potencialmente maior e talvez tenha sido este componente que não nos permitiu mergulhar mais na improvisação, a final de contas estamos em um ambiente onde conservar, garantindo exatamente aquela resposta do que se construiu evolutivamente como, dança boa é “cena”.

Nosso time, super poderoso, reunia um arcabouço técnico para desempenhar com excelência quaisquer destas lógicas, (como o fez, apartando-me da modéstia) a opção por algo mais controlado e conhecido não ocorreu por falta de capacidade ocorreu por falta de disposição e disponibilidade, aqui me contradigo potencialmente, pois disposição e disponibilidade talvez sejam um tipo de técnica, que quem sabe eu não os tenha motivado a oferecer. Pois tenho a sensação que em algum clube teria rolado, se assim fosse a vontade dos deuses.

Da Eficiência

Do projeto até este texto, o processo celebra a vitória de um pensamento de dança que se desenvolve da e pela necessidade de sobreviver em meio a todas as questões da atualidade. Foram várias as boas devolutivas relativas as aulas, a residência, as contra- partidas e principalmente aos espetáculos, que corroboram com a sugestão de que isso tudo deu até que certo. Mas destaco que de todos os fatores que nos permitem avaliar algo sobre dança, o que ainda hoje deve ser adotado como fundamental é:

Caro colega artista se através de seu trabalho, (aula, performance, etc) mais uma pessoa se aproximou da dança, (do fazer, do consumir...) seu trabalho deu certo, caso contrário, repense...

casa no fim

centro de estudos do movimento

E neste fator tive a honra de dispor de uma equipe totalmente comprometida, com divergências nos meios, mas que sem dúvida partilhavam deste mesmo ideal.

Parece pertinente também nos atualizarmos frente as maneiras que temos nos organizado socio-politicamente, tentar contrapor o tal conservadorismo engendrando lógicas de organização de classes que tendem a beneficiar sempre os mesmos, é tão incoerente quanto performar pela arte no mesmo momento que desmotiva, desvaloriza, plagia ou agride de qualquer outra forma um colega artista apenas pelo fato dele não ser dessa crew.

Criadores Anônimos me pareceu chamar à cena a humanidade, se por um lado não fizemos mais, por viver em uma realidade onde a exposição de algo que nos parece uma fragilidade (verdadeira, não aquela que vira potência) nos pareça um aspecto compositivo proibido de selecionar, por outro revela algo a ser denunciado, pois o que não dançamos se constitui da dança que ainda não podemos fazer.

Por fim me parece digno trazer todo este processo a casa tão benquista da eficiência que se destina o designdança, pois além de cumprir com suas proposições, foi além quando fez atualizar questões sobre o ambiente e o sistema de dança. E principalmente (re) aproximou pessoas do fazer Dança sem ter afastado, ao menos ao que nos conta, ninguém.



Rua Claudino dos Santos 58 - São Francisco | Curitiba.PR
41 3321.3228 | 3321.3232 | fundacaoculturaldecuitiba.com.br

casa no fim