

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

**A DANÇA NO REINO DO IMPROVÁVEL:
as interferências do acaso na ação coreográfica.**

SOLANGE DE JESUS BORELLI DOS SANTOS

Campinas – 2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

A DANÇA NO REINO DO IMPROVÁVEL.
As interferências do acaso na ação coreográfica.

SOLANGE DE JESUS BORELLI DOS SANTOS

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes sob orientação da Prof^a Dr^a Denise Hortência Lopes Garcia.

Campinas - 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

Sa59d Santos, Solange de Jesus Borelli dos.
A Dança no reino do improvável. As interferências do acaso na ação coreográfica. / Solange de Jesus Borelli dos Santos. – Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientador: Denise Hortência Lopes Garcia.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Criação artística. 2. Acaso. 3. Dança. 4. Coreografia.
I. Garcia, Denise Hortência Lopes. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao Sandro... por disponibilizar sua intimidade poética.

À Denise Garcia... por acompanhar essa empreitada com competência e generosidade, lançando um olhar, não apenas acadêmico, mas sobretudo artístico.

Ao José Carlos...por estar ao meu lado incondicionalmente.

Ao Angelo Borelli...querido pai, tão distante e tão perto do meu coração.

Ao Victor Austin... por iniciar-me na dança com tanta dignidade.

Ao Renato Cohen...com saudades.

Aos meus amigos...por compreender um momento tão importante da minha vida.

À Gerência de Cultura de Ribeirão Pires e à Equipe Pedagógica que integrou a Coordenadoria de Dança (2001-2004) – espaço de calorosas discussões e intensas ações culturais.

Ao Vitor, Lucas e Pedro...meus três amores, frutos de um amor ainda maior.

À Maria (in memoriam)

“...uma mulher que merece viver e amar...”

(Milton Nascimento)

RESUMO

A Dança no reino do improvável trata de nos aproximar dos princípios lógicos e ordenadores de um processo de criação e composição coreográfica, ocupando-se de um fenômeno presente na natureza: o acaso. Para isso utiliza-se de uma revisão histórica do pensamento Ocidental sobre o tema, numa síntese que possa abarcar o seu entendimento, trazendo à tona algumas das concepções estabelecidas no campo da filosofia e da ciência. Essa revisão perpassa por aspectos de três discussões configuradas na virada do século XX: da Física Quântica, o Princípio da Incerteza de Heisenberg; da Semiótica Peirceana, os três elementos ativos no mundo que determinam a maneira do pensamento evoluir: o tichismo, o anankismo e o agapismo; e do Pensamento Junguiano, o Fenômeno da Sincronicidade. Prosseguimos com a apresentação de mais dois momentos: um, explorando as teorias da criação artística; o outro, tratando das especificidades da dança durante o seu processo de construção, investigando-a enquanto projeto poético convergindo para a apresentação de um estudo de caso: o processo criativo de **JARDIM DE TÂNULO**, espetáculo de dança concebido e dirigido por Sandro Borelli, estreado em 2001. Objetivando detectar as interferências do acaso tanto no processo criativo como no resultado artístico, partimos da seguinte premissa: a arte contemporânea, e dentro dela a dança, é paradoxal; incorpora ambigüidades e ações descontínuas. Mesmo que a sua confecção seja alimentada pela indeterminação, aqui chamada de acaso, toda criação envolve regras. Regras geradas pela ordem e pela desordem, que, em interações mútuas estabelecem outros modos de organização. São outras possíveis criações autorizando as inúmeras possibilidades de um fato acontecer. Por mais incontáveis que sejam as possibilidades que o artista possa ter para concretizar a sua obra, essas possibilidades vão se estreitando até o ponto em que se percebe que a obra não poderia ser concretizada de outro modo. Trabalhar com o acaso é perturbador, incita a atitude aventureira e, sobretudo, a crítica ao saber estabelecido.

SUMÁRIO

1. Introdução	08
2. Sobre o Acaso	14
2.1 O determinado e o indeterminado na história do pensamento Ocidental.	
2.2 A crise das ciências no final do século XIX.	
2.3 O Princípio da Incerteza na Física Quântica.	
2.4 A evolução do Pensamento na Semiótica Peirceana.	
2.5 O Fenômeno da Sincronicidade na Psicologia Junguiana	
3. Sobre a criação artística e sua relação com o Acaso.....	40
3.1 A criação artística como processo de construção.	
3.2 A criação artística como experiências perceptivas.	
3.3 A criação artística como processo singular.	
4. Sobre a Dança	53
4.1 Merce Cunningham, Steve Paxton e Pina Bausch.	
4.2 A dança com um registro estruturado	
5. Jardim de Tântalo: um estudo de caso	65
5.1 O projeto poético e a materialização da obra	
6. Discussão	83
7. Anexos	88
8. Bibliografia	97

1. Introdução

A Dança no reino do Improvável: as interferências do acaso na ação coreográfica - título que por si só explicita a problemática que queremos abordar, tem a pretensão de aproximar os princípios lógicos e ordenadores de uma ação coreográfica específica com os princípios conceituais elencados para dar conta dessa problemática. Para tanto, parte da crença de que o pensar e o fazer coreográfico são regidos por uma realidade perversa chamada instabilidade, que aqui nesta pesquisa denominamos acaso. O acaso não significando a ingênua constatação da entrada inesperada de um elemento externo ao processo; mas sim, entendendo que o artista poderia ter feito aquela obra de um modo bem diferente, portanto, admitindo que outras obras teriam sido possíveis (Salles, 1998).

Discutir a construção de uma coreografia nessa perspectiva nos parece uma investida um tanto quanto ousada, sobretudo por estarmos lidando com situações complexas e paradoxais, e os paradoxos não estão dispostos como gostaríamos, no rigor da cientificidade clássica. Ao elucidar questões como essas, estaremos tratando também da singularidade humana que posiciona o homem como sujeito do conhecimento e como sujeito que preserva sua transcendência criadora.

Ao participar de trabalhos de dança, seja como intérprete, como criadora, ou mesmo com assistente de coreografia, a sedução pelo mistério da criação artística sempre se fez presente. Embora compartilhasse das dificuldades inerentes a toda produção coreográfica, algumas indagações surgiam na tentativa da descoberta de como tudo aquilo, que não existia antes como tal, passava a existir a partir de determinadas características que alguém vai lhe proporcionando. Como o artista decide ir por um caminho e não por outro na construção de sua obra? Seria o acaso? E caso seja mesmo o acaso, como reconhecê-lo?

Entler (1994:24) afirma que reconhecemos o acaso apenas nos fenômenos que nos afetam, e surpreendemo-nos com o modo com que ele

interfere em nossos projetos, ora frustrando-nos, ora trazendo novas soluções.

Para dar conta dessas e muitas outras indagações, optamos transitar livremente através de uma revisão bibliográfica sobre a ciência e a filosofia trazendo à tona conceitos que designam o entendimento do acaso objetivando especular a ação coreográfica frente às adversidades, aos infortúnios, ao caos.

Vários modos de investigação nos foram oferecidos. Devido à variedade de seus usos, nos pareceu oportuno centralizarmos em um tipo de apresentação: o estudo de caso, que segundo Bruyne (1977:227), se caracteriza por uma descrição apoiada em conceitos e hipóteses, guiados por um esquema teórico. Um esquema teórico contendo um princípio diretor para a coleta de dados e assegurando a pertinência e a interpretação dos dados reunidos.

No que se refere à Dança, sabemos que ela ainda não dispõe de um instrumental teórico sistematizado e consensualmente aceito, para que possamos ter respaldo às inúmeras questões que se instalam devido à sua complexidade. E é por falta dessa sustentação, que precisamos recorrer a uma prática interdisciplinar diferenciada. Uma prática que reconheça o próprio homem integrado em sua observação e que valorize a contradição dinâmica entre o fato observado e o sujeito que observa esse fato.

Vale a pena comentar sobre a ocorrência de alguns privilégios no decorrer desta investigação; a começar pelo coreógrafo que disponibilizou sua intimidade criativa, compartilhando seus pensamentos, suas dúvidas, suas inquietações, permitindo um acompanhamento bem próximo de todo o trajeto da sua pesquisa coreográfica. Outro privilégio foi o ambiente acadêmico no qual estivemos inseridos, o que nos propiciou reflexões intensas à cerca dos conceitos que provocam um entendimento maior sobre o acaso e sobre os processos de criação em arte, procurando encontrar pontos de convergência entre esses temas.

Embora dispondo dessas facilidades, constatamos ainda algumas dificuldades. Uma delas foi a necessidade de uma descrição verbal de uma cena vista, pois tratava-se de uma quantidade considerável de arbitrariedades, de escolhas, de ordem e de importância. Além disso, não havia como evitar as

interferências de fatores pessoais provocando deformações entre o que vemos e o que descrevemos. O mesmo acontecendo quando descrevemos o que recordamos (Gaiarsa, 1988:120).

Com o intuito de encontrar soluções (mesmo que provisórias) para tantos questionamentos, foi adotado o seguinte ordenamento na apresentação dessa pesquisa: no primeiro momento, sobre o acaso, no qual apresentaremos um resumo histórico do pensamento Ocidental numa síntese que possa abarcar algumas considerações sobre o determinado e o indeterminado, dos gregos até o século XVIII.

Nosso discurso será orientado pela linearidade temporal; porém não seremos assim tão rígidos. Queremos nos permitir idas e vindas a fim de retomarmos, quando necessário, algumas concepções. Por conta dessa investigação, vamos nos deter em três discussões desenvolvidas na virada do século XX: o Princípio da Incerteza do físico teórico Werner Heisenberg; a Evolução do Pensamento discutida na Semiótica Peirceana; e o Fenômeno da Sincronicidade, ou seja, o princípio das conexões acausais dentro do Pensamento Junguiano.

No segundo momento, estaremos propondo uma reflexão acerca da criação artística, partindo dos pressupostos teóricos de alguns pesquisadores. Fayga Ostrower, Luigi Pareyson, George Kneller, dentre outros, tiveram uma influência fundamental no desenvolvimento dessa pesquisa propiciando uma reflexão mais aprofundada sobre a arte e suas particularidades.

O terceiro momento dessa pesquisa foi dedicado à investigação das especificidades da dança durante o seu processo de construção, trazendo à tona o pensamento coreográfico que aí se instala, reafirmando com isso uma visão de dança enquanto ação coreográfica. Ação que, dentro de um projeto poético, tenta se estabilizar, rearranjando-se infinitamente através de componentes previamente determinados e outros componentes não previstos, assumidamente indeterminados.

Ao tratarmos da ação coreográfica dentro de um projeto poético, tivemos necessidade de estabelecer um acordo conceitual entre criação

coreográfica e composição coreográfica. Delineamos da seguinte forma esse acordo: criação, enquanto idéia que emerge da imaginação criativa, num instante fecundo; composição, enquanto idéia que necessita de uma estruturação formal para que a obra se desenvolva e possibilite análises e apreciações. Sendo assim, a ação coreográfica está sendo aqui entendida como criação e composição artística, em situação de caos e de ordenamento, num diálogo interminável.

Finalizamos essa parte da pesquisa apresentando um estudo de caso: o acompanhamento do percurso criativo do coreógrafo **Sandro Borelli** na elaboração do espetáculo ***Jardim de Tântalo***, desde a idéia geradora de elementos formativos dessa criação até a configuração final (ou quase final). Tratou-se então, de uma coleta de informações refinadas através de uma ‘observação participante’ do processo de preparação de um espetáculo de dança, ao longo dos inúmeros e cansativos ensaios.

Experiências desse teor, ou seja, experiências onde a dramaturgia se caracteriza pela emergência da realidade instável e das escolhas, possibilitaram inúmeras maneiras do acaso ser evidenciado. Algumas delas serão apresentadas nessa pesquisa.

Essa pesquisa foi sendo construída por meio de conversas com o artista responsável pela criação da obra, da observação atenciosa do trabalho de preparação corporal do elenco e do acompanhamento da montagem coreográfica – tudo registrado em um diário de bordo.

Nossa investigação parte da premissa de que a arte contemporânea é paradoxal, incorpora ambigüidades, incorpora ações descontínuas e desconexas. Incorpora principalmente complexidades que ultrapassam qualquer verbalização discursiva.

A dança também se insere nesta realidade. Há uma estrutura, um registro, um roteiro, uma construção dentro de uma certa lógica. Há também leis específicas que a regem. Leis dinâmicas operando ora com estabilidades, ora instabilidades.

Não pretendemos construir um corpo ideológico sobre o acaso, ou

sobre a dança; muito menos realizar um inventário acerca de todas as formas de se pensar essas questões. Interessa-nos aqui, detectar fatos significativos que possibilite trazer a tona algumas discussões estabelecidas no campo das ciências e da filosofia, e assim, correlacioná-las com a criação artística, mais diretamente ligada à criação em dança.

Como já ressaltamos anteriormente, a ambição dessa pesquisa é verificar as interferências do acaso na ação coreográfica; e para isso, vamos tentar contemplar um determinado número de pensamentos que, através dos tempos foram arriscando uma explicação do mundo e das experiências estéticas.

...quando se cinde o universo em sujeito e objeto, num estado que vê e num estado que é visto, alguma coisa sempre fica de fora. Nessas condições, o universo ‘sempre se esquivará parcialmente de si mesmo’. Nenhum sistema observador pode observar-se enquanto observa. O vidente não pode ver-se vendo. Todo olho tem um ponto cego. E é precisamente por essa razão que na base de todas as tentativas dualísticas só encontramos: Incerteza, Incompletude! (Wilber, 1977:32)

2. Sobre o acaso

Evidentemente não existe uma única concepção de acaso; muitas idéias persistem desde a antiguidade, não apenas na filosofia ou na ciência, como também no imaginário popular. Por conta disso, algumas contradições emergem, transformando-se em paradoxos; paradoxos que nos impulsionam especular sobre esse assunto.

Ao olharmos a história da filosofia e da própria ciência, encontramos nomes diferentes referindo-se ao que aqui estamos chamando de acaso, tais como: sorte, azar, destino, indeterminação, imprevisibilidade, circunstâncias inesperadas, e muitos outros. Mas, para que um acaso exista como tal, é imprescindível que ele atue sobre nossa vontade, sobre nosso universo particular.

Entler (1994:22) considera o acaso dependente de certas predisposições da atenção, que apenas se dirigem às coisas que a merecem; é nessa interação que o acaso se torna significativo.

“A seletividade de nossa atenção sobre os fenômenos é o que determina que eles sejam percebidos como acasos (...) Diante de um infinito número de cruzamentos imprevisíveis, somente existem para um sujeito, aqueles que, de fato, mobilizam seus afetos e, por isso mesmo, merecem sua atenção”.

Nosso percurso tem como ponto de partida o pensamento Ocidental pela visão de mundo dos gregos, dos romanos, até a emergência da Cristandade. Nesse trajeto percorreremos a Era Medieval chegando na visão moderna até o seu declínio, quando emerge o pensamento pós-moderno na virada do século XIX para o século XX, resgatando o pensamento de alguns representantes desses períodos quando se refere ao acaso.

2.1. O determinado e o indeterminado na história do pensamento Ocidental

Iniciamos esse estudo pela antiga Grécia, centro de muitos filósofos reunidos em viva discussão, com uma notável propensão de se encontrar decodificadores universais para o caos da vida. Tal período teve dois representantes fundamentais: Platão e Aristóteles.

Platão (427-347 a.C.), mantinha uma certa desconfiança em relação ao conhecimento obtido através da percepção dos sentidos. Uma vez que esse conhecimento muda constantemente, além de ser relativo e pessoal, todos os fenômenos estariam num processo interminável de transformação, mudando em relação a uma pessoa e outra, ou à mesma pessoa em momentos diferentes.

Tarnas (2000:23) via implícita na concepção platônica das idéias, sua distinção entre o ser e o tornar-se. Uma vez que nada neste mundo é, porque tudo está sempre em estado de tornar-se outra coisa, cada coisa, então, goza de uma existência temporária. A única realidade estável é a Idéia, realidade que motiva e ordena o fluxo dos fenômenos.

Aristóteles (384-322 a.C), sucedendo Platão, acreditava que todas as coisas estão no seu devido lugar, passível de ser conhecido pela relação forma e matéria. A novidade, a escolha, a atividade espontânea eram meras aparências, e o acaso apenas reconhecido como coisas que não se produzem absolutamente nem constantemente.

“Inteiro é o que tem começo, meio e fim. Começo é aquilo que, em si, não se segue necessariamente a outra coisa, mas depois de quê existe outra coisa, à qual, necessariamente, ele estará unido. Fim, ao contrário, é o que, por natureza, acontece depois de alguma coisa, quer de modo necessário, quer porque assim é na maior parte das vezes, mas, depois dele, não há mais nada. Meio é aquilo que se segue a outra coisa e após o quê outra coisa vem. Os enredos bem constituídos, portanto, não devem começar nem terminar num ponto qualquer, ao acaso, mas servir-se dos princípios referidos”. (Aristóteles, 1999:45-46)

Sabemos que a história da filosofia está estreitamente vinculada ao aristotelismo. Quer na natureza, quer na arte, todo movimento constitui, para Aristóteles, a atualização da potência de um ser que somente ocorre devido à atuação de um ser já em ato. Ou seja: cada ser atualiza suas virtualidades devido à ação de outro ser que, possuindo-as em ato, funciona como motor daquela transformação. São essas as idéias que alicerçaram o conhecimento científico desde a sua origem, estando inclusive presentes nas teorias racionalistas de Galileu, Descartes, Newton, entre outros pensadores que verificaremos mais adiante.

Numa outra perspectiva, sob o domínio romano, emerge o Cristianismo. Sua difusão, como era de se esperar, trouxe um confronto entre a fé e a razão. Segundo Tarnas (2000), a vontade de Deus regia todos os aspectos do Universo. Como sempre era possível a intervenção milagrosa, os processos da Natureza estavam subordinados à providência divina e não a simples leis naturais. Os testamentos das escrituras eram o repositório final e imutável da verdade universal; nenhum esforço humano subsequente poderia aperfeiçoar, modificar e muito menos revolucionar aquela afirmação absoluta.

“Devido à grande distância entre criador e criatura, a capacidade humana de compreender o funcionamento interno da criação estava radicalmente limitada. Assim, a verdade era basicamente interpretada não pela investigação intelectual autodeterminada, mas através das escrituras, da oração e da fé nos ensinamentos da Igreja” (Tarnas, 2000:135).

No decorrer da longa era Medieval, um período político e socialmente instável, a Igreja é tida como o único espaço imune às turbulências geradas pelas guerras, conflitos e doenças. Isso possibilitou que ela se posicionasse como detentora e controladora das informações culturais e do progresso científico. Nesse período, o acaso esteve ligado ao campo dos milagres, da transcendência e da vontade divina.

Apesar disso, a Idade Média representou um período de fortes

convulsões culturais, dando à luz ao novo momento da história: a Idade Moderna. O entendimento aristotélico do homem volta a ser o pensamento dominante a partir do século XIII. As crenças e os valores defendiam um sentido de hierarquia inalterável determinando definitivamente o começo, meio e fim de todo e qualquer elemento da natureza. Entendimento que se fez dominante inclusive na situação trágica do século XVII, um século de instabilidade política e de guerras de religião, no qual os católicos e protestantes se matavam uns aos outros em nome de dogmas e de certezas religiosas.

René Descartes (1596-1650), um dos maiores filósofos franceses deste período, elabora um método que permite a construção de uma ciência da natureza baseada na absoluta certeza, cultuando cientificamente sua idéia de mundo como máquina. Isso o levou a fazer de seu famoso cogito o ponto de partida de sua filosofia, exigindo que a ciência fosse fundada nas matemáticas, o único caminho garantido para a certeza. Sua contribuição mais forte: a formulação extrema do dualismo absoluto entre mente e matéria, resultando na crença de que o mundo material pode ser descrito com objetividade, sem referência ao observador humano (Prigogine, 1996:195).

Dentro desses pressupostos, Descartes propunha que só se deveria acreditar naquilo que é perfeitamente conhecido e sobre o que não pode haver dúvidas. Com isso, o conhecimento científico foi usado para fazer do homem senhor e dominador da natureza. Assim, o homem ocidental embriaga-se pela idéia dualística singular mais influente já concebida pela mente humana: o universo dividido em sujeito e objeto, assim como em verdade e falsidade, em bem e mal.

O conflito é inevitável. O observador querendo libertar-se das suas limitações tornando-se simultaneamente ator e espectador:

“...se é pela repartição do universo em sujeito e objeto, em conhecedor e conhecido, se é pela ‘ criação de dois mundos em um ‘, se é pela ‘ divisão da túnica inconsútil do universo’ , se é, em suma, por esse ato primevo de dualismo que o universo se mutila, estraçalha e separa de

si mesmo e, dessa maneira, se torna ‘falso para si mesmo’ , a nossa única esperança de estabelecer contacto com a Realidade – se, na verdade, houver alguma – residirá necessariamente no total abandono do modo dualístico de conhecer, que repete ao ato primevo de mutilação em cada movimento que faz.” (Wilber,1977:39)

O pensamento aristotélico também deu suporte às leis de Isaac Newton (1642-1727), leis que vêm determinando a física teórica há três séculos fazendo-nos submissos aos princípios da causalidade. Newton deu realidade ao sonho de Descartes, completando essa concepção mecanicista com uma completa formulação matemática, desenvolvendo os princípios básicos daquilo que viria a ser a grande revolução da física.

Na sua concepção do universo dos fenômenos adota a noção do espaço tridimensional da geometria euclidiana, ou seja: o espaço é absoluto, permanecendo inalterado e imóvel. O tempo também é absoluto, flui uniformemente, sem depender de qualquer coisa externa (Crema, 1989:35).

A possibilidade de conhecer a natureza apenas era possível através de uma aliança formada pela experimentação e pela matemática; pela mensuração e pela quantificação. Essa construção ideológica colocava a natureza numa posição estática a partir do ponto de vista de um sujeito privilegiado que detém saber.

Por um bom tempo, tais concepções impedem o reconhecimento da riqueza qualitativa do acaso. Concepções que continuam impressas em nossas atitudes e crenças até hoje, embora compartilhamos das arbitrariedades da vida a todo instante.

Para Dawkins (2001), o darwinismo é uma teoria de processos cumulativos caracterizado pela lentidão, ou seja, que se desenrolam ao longo de milhares e milhares de anos. Porém, nossos limites perceptivos impedem a visualização desses processos. Embora desconsideremos essa dificuldade, não conseguimos nos desvencilhar das nossas inquietações.

“Tome-se como exemplo a questão do ‘acaso’, tantas vezes melodramaticamente adjetivado como acaso cego. A

maioria das pessoas que atacam o darwinismo agarra-se com avidez indecorosa à idéia errônea de que nele tudo é acaso e aleatoriedade. Uma vez que a complexidade dos seres vivos encarna a própria antítese do acaso, obviamente quem pensar que o darwinismo se resume ao acaso não terá dificuldade em refutá-lo! Uma das minhas tarefas será destruir o mito sofregamente acalentado de que o darwinismo é uma teoria do ‘acaso’. Outro fator que talvez nos predisponha a não acreditar no darwinismo está no nosso cérebro, que foi feito para lidar com eventos em escalas de tempo radicalmente diferentes daquelas que caracterizam a mudança evolutiva. Estamos equipados para observar processos, que se desenrolam em segundos, minutos, anos ou, no máximo, décadas.” (Dawkins, 2001:13)

O darwinismo, nesse caso, é entendido não como uma teoria do acaso cego, uma vez que não tem a intenção de explicar o surgimento dos seres vivos por meio de casualidades favoráveis. Tem sim, a intenção de demonstrar que a sobrevivência é um jogo árduo, de regras estreitas e definidas. A seleção natural é tudo, menos aleatória.

David Hume, filósofo escocês nascido em 1711, atribuiu o acaso à nossa ignorância, sobre as verdadeiras causas e às nossas crenças e opiniões pessoais. A certeza é inevitável, mas ela não tem bases racionais, uma vez que os fatos necessitam da experiência muito mais do que do encadeamento lógico das idéias. A experiência necessita da repetição para que seja validada.

Para Hume, a crença se produz na imaginação, e se apresenta mais viva ainda, quando apoiada na experiência repetida de fatos semelhantes que:

“... pelo hábito, produz a sensação de que os fatos naturais ocorram com regularidade. Isso também permite que se acredite na repetição dos mesmos fatos em experiências futuras. O caráter necessário e universal das leis da natureza baseia-se nessa crença de regularidade da natureza (...) a certeza só pode ser uma crença. Vimos o Sol nascer ontem e hoje, e disso formamos a crença de que nascerá amanhã e sempre” (Abrão, 1999:263).

Na Revolução Francesa (século XVIII), um conjunto de contextos e

contingências contribuiu para a construção de um novo modelo conceitual, ampliando as noções de risco e de incerteza. Os homens passam a ver-se em suas particularidades, e nas particularidades dos outros homens. Guerras, pestes, fome, enfraqueceram as crenças políticas, religiosas tão preponderantes desde a Idade Média, apontando para novas perspectivas culturais, além das alterações geográficas que evidenciaram as diferenças étnicas (Lemos, 1992:55).

Durante séculos o homem se deixa levar pela idéia da mensuração e da quantidade, sobretudo o homem ocidental. Não porque desejava o melhoramento progressivo da humanidade, mas porque poderia gabar-se do conhecimento da Realidade Absoluta e Final do Universo; algo que escapara aos homens nas épocas anteriores, como se a realidade pudesse ser medida e verificada objetivamente.

Havia a necessidade de derrubarmos o pedestal da nossa arrogância, para entendermos as verdadeiras implicações da evolução quanto à sua tendência não direcional e não-previsível, reconhecendo que não somos o centro da natureza, mas sim, estamos inseridos nela.

2.2. A crise das ciências no final do século XIX

Até a Segunda metade de 1800, o pensamento newtoniano-cartesiano mantém o poder de reconduzir todos os fenômenos conhecidos. Justamente no ápice de seu triunfo, final do século XIX, este modelo começa a dar sinais de incerteza e precariedade. O que melhor garantia a sua legitimidade, ou seja, a possibilidade de um saber objetivo, perdia a sua credibilidade perante a ciência e a sociedade.

Por volta de 1900 a ciência se convence da impossibilidade da busca de uma realidade única. Tudo que havia sido descrito com absoluta nitidez dentro dos padrões rigorosos determinísticos de causa e efeito eram, na verdade, fragmentos de matéria governados por uma suposta lei absoluta.

Mudanças drásticas de pensamentos propiciam rupturas

revolucionárias com as concepções, valores e técnicas aceitas pela comunidade científica e pela sociedade até então. Essas rupturas ocasionaram uma transformação cultural e social muito mais ampla do que se pode imaginar. A crise das ciências possibilitou o inevitável: considerar a incerteza.

*“Um paradigma é mais que simplesmente um modelo teórico útil para a ciência; sua filosofia configura o mundo através de influência indireta sobre o indivíduo e a sociedade. A ciência newtoniana-cartesiana criou uma imagem muito negativa do ser humano, apresentando-o como uma máquina biológica movida por impulsos instintivos de natureza bestial, e não reconhece realmente, valores mais altos como consciência espiritual, sentimentos de amor, carência estética ou senso de justiça. Todos esses valores são vistos como derivados de instintos de base ou de ajustes essencialmente estranhos à natureza humana.”
(Grof, 1987:18)*

De acordo com os conceitos de Thomas Kuhn (1975), essas rupturas provocaram as chamadas mudanças de paradigmas. No entanto, algumas concepções e valores persistem dentro dos valores cartesianos, reducionistas, pois, embora considerados obsoletos, ainda se fazem necessários.

Essa nova visão da realidade não foi tão facilmente aceita pelos cientistas, pois era por demais estranha e inesperada. Havia um fluxo enorme de dados revolucionários provenientes de várias áreas, em irreconciliável conflito com os velhos modelos. Na história das ciências poucas mudanças, comparáveis a estas, se registraram. A incorporação do acaso no pensamento científico serviu para interrogar os saberes, métodos e práticas das ciências humanas, sobretudo por considerar que a natureza e o conhecimento são produtos da história da humanidade.

A ruptura entre o espírito clássico e a ciência moderna faz emergir um problema essencial: era necessário recuperar, com outros critérios a racionalidade científica, redefinindo-a e legitimando-a. Os estudos para tais fins foram iniciados. Uma nova era histórica possibilitou desenvolvimentos científicos, técnicos, sociológicos e artísticos.

“Como toda produção de saber mostra-se como um processo, a ambição da produção científica de buscar a verdade desaba sob essa constatação. Durante o processo há desvios de rota; há elementos periféricos influenciando os percursos; há linguagens que se tangenciam; há incertezas.”(Lemos, 1992:174)

Emerge com isso, a necessidade de um diálogo entre as ciências e a arte, com objetivos claros de romper com as antigas dicotomias de corpo/mente, criador/criatura, expressão/interpretação, ator/platéia. Dentro desse contexto, a idéia de acaso e suas potencialidades assumem novas formas de entendimento.

Albert Einstein (1879-1955) dá início à física moderna, formulando a Teoria da Relatividade. Derruba-se por vez, as relações clássicas estabelecidas anteriormente entre as categorias de tempo, espaço e energia. A teoria da relatividade defende a idéia de que o espaço e o tempo estão em íntima e interdependente relação, ou seja, não são absolutos; dependem do observador (Crema, 1989:40).

Entretanto, o desafio teórico dessas observações, ainda continuou exacerbando o sujeito-observador com o poder de conhecimentos de todos os pontos de vista possíveis de um universo estático. A filosofia de Einstein era ainda essencialmente cartesiana. Embora ele tivesse iniciado a revolução da ciência no século XX, parece que nem ele próprio conseguiu ultrapassar Descartes. Foi necessária a formulação da física quântica, e dentro dela alguns princípios, para que ficasse definitivamente sancionada a impossibilidade de observar e conhecer objetivamente os fenômenos naturais.

Com isso, a ciência passa a considerar objetivamente o acaso, ou seja, a sua existência como uma propriedade da natureza e não como resultado da nossa ignorância ou conhecimento insuficiente dos eventos e suas causas. Esses conceitos serão discutidos mais adiante.

Outras áreas de conhecimento trazem, em seu cerne, essas discussões, sobretudo a arte. A prova disso encontra-se em movimentos surgidos na Europa como o Círculo de Viena e a Escola Bauhaus, contribuindo fortemente para que novos paradigmas científicos, filosóficos e artísticos se fundamentassem. Não

fossem a explosão da guerra e o desencadeamento do nazismo, certamente teríamos alcançado uma maior exuberância de princípios epistemológicos logo na primeira metade do século XX. Mesmo assim, inúmeros estudos foram delineando os contornos de outras teorias, com a pretensão de elucidar uma impressionante característica dos organismos vivos: o processo de criação, o desenrolar da vida (Pepe, 1999:208).

Citamos a Teoria Sistêmica, criada no final da década de 30, admitindo a realidade como uma rede de relações. São modos diferentes de vislumbrar o conhecimento e a complexidade do mundo contemporâneo, impulsionando o fechamento de um mundo determinista e conservador, deixando espaço para um novo movimento. Do ponto de vista sistêmico, determinismo e liberdade são conceitos relativos, reformulando assim a velha questão do livre-arbítrio.

Um dos cientistas a enfatizar o pensamento sistêmico foi o biólogo austríaco Ludwig Von Bertalanffy. Além de propor aplicações em diferentes campos de estudo visando unificar as várias disciplinas científicas que se tornaram isoladas e fragmentadas, a Teoria Sistêmica reconhece que os sistemas vivos são sistemas abertos, e que por isso não poderiam ser descritos pela ciência clássica. Traz à tona, portanto, as discussões sobre os eventos aleatórios e não-lineares, criando conceitos comuns ou novos a várias áreas de conhecimento, inclusive áreas aparentemente inconciliáveis (Martins, 2002:15).

Uma outra concepção chamada Teoria das Estruturas Dissipativas, formulada por Ilya Prigogine na década de 30, propõe o entendimento das estruturas vivas, também como sistemas abertos dentro de uma outra perspectiva: a compreensão de um estado estável afastado do equilíbrio.

Na teoria das Estruturas Dissipativas, quando um sistema é perturbado, ou seja, se torna instável, no mínimo haverá dois caminhos possíveis a seguir. Esse modelo de evolução é basicamente aberto e indeterminado, pois, quanto mais o sistema se distanciar do equilíbrio, mais opções existirão. Nesse sentido é que entendemos o problema emergente de uma

relação misteriosa entre a ordem, a desordem e a organização (Prigogine, 1984).

O que à primeira vista é complicado ou mesmo confuso elucida-se de maneira mais clara quando observamos um sistema que se aproxima de um ponto crítico. Ocorrem nesse ponto, perturbações que geram inúmeros desvios e bifurcações. Nesse momento, o próprio sistema decide que caminho seguir. São múltiplas encruzilhadas com decisões livres em cada bifurcação.

Capra (1982:281) apresenta-nos uma explicação interessante sobre esse conceito:

“Acaso e necessidade são também aspectos da nova teoria, os seus papéis são muito diferentes. O reforço interno de flutuações e o modo como o sistema atinge um ponto crítico podem ocorrer aleatoriamente e são imprevisíveis, mas, uma vez atingido tal ponto crítico, o sistema é forçado a evoluir para uma nova estrutura. Assim, acaso e necessidade entram em jogo simultaneamente e atuam como princípios complementares. Além disso, a imprevisibilidade do processo todo não está limitada à origem da instabilidade. Quando um sistema se torna instável, há sempre pelo menos duas novas estruturas possíveis para as quais ele pode evoluir. Quanto mais o sistema se distanciar do equilíbrio, mais opções existirão. É impossível prever qual dessas opções será escolhida; existe uma real liberdade de escolha”.

Não temos condições de expor tantas outras evidências científicas, que aponte para as inquestionáveis contribuições dos diversos campos de conhecimento, e o longo alcance com respeito ao relacionamento entre a teoria científica e a realidade da vida, ou seja, da criação humana. Porém, já podemos apostar que a ciência contemporânea torna-se cada vez mais consciente e crítica em relação a si mesma, inclinando-se menos ao cientificismo ingênuo, e estando mais atenta a suas limitações epistemológicas e existenciais.

O mundo, sob todos os pontos de vista, não pode mais conter uma tese reducionista com um pensamento estritamente analítico, pois sua própria dinâmica contém um alto teor de complexidade. Tal complexidade exige do

homem uma visão mais ampliada, sobretudo para lidar com o problema das emergências de fatos imprevisíveis e da aleatoriedade.

A questão principal não é a previsibilidade ou a imprevisibilidade de um fenômeno, mas sim a natureza e o caráter dessa explicação. Nessa questão está impressa a necessidade de entendermos as verdadeiras implicações da evolução quanto a sua tendência não-direcional e não-previsível, reconhecendo com isso, que não somos o centro da natureza, mas sim, estamos inseridos nela.

Pra tentar dar conta dessas reflexões, evidenciaremos a seguir, três fortes discussões da virada do século XX: o Princípio da Incerteza de Heisenberg na Física Quântica; os Três elementos ativos no mundo que determinam a maneira do pensamento evoluir: o tichismo, o anankismo e o agapismo na Semiótica Peirceana; e o Fenômeno da Sincronicidade no Pensamento Junguiano, nos propondo a uma aproximação ainda maior dos princípios lógicos e ordenadores de um processo de criação e composição coreográfica.

2.3. O Princípio da Incerteza na Física Quântica

Retomando as questões vislumbradas anteriormente, além de Einstein, cientistas como Planck, Bohr, De Broglie, Schrodinger, Pauli, Dirac e especialmente Heisenberg, contribuíram para o surgimento e o desenvolvimento da física quântica, destruindo a idéia de um determinismo de base para substituir por uma relativa indeterminação. A quântica introduz a incerteza e a contradição, ou melhor, a desordem na mente dos físicos.

Segundo Morin (2000:213), a incerteza resulta da impossibilidade de determinar o movimento e a posição de uma partícula; a contradição vem da impossibilidade de conceber logicamente a partícula que aparece, contraditoriamente, tanto como onda, tanto como corpúsculo.

A revolução quântica foi determinante não só por romper com as idéias da física clássica, mas por romper com a estrutura na qual todo o saber estava sendo construído há tempos. O dualismo sujeito e objeto e a suposição

de que o real era aquilo que poderíamos observar e medir previa um mundo estático. Mas como observar a natureza, sem perturbá-la?

“A história da física do século vinte não tem sido um processo fácil. Ela envolveu não apenas brilhantes conquistas, mas também desordem conceitual, confusão e dramáticos conflitos humanos. Os físicos precisaram de um longo tempo, para abandonarem as premissas básicas da física clássica e a concordante visão da realidade. A nova física precisava de mudanças nos conceitos de matéria, espaço, tempo e causalidade linear; precisava também do reconhecimento de que os paradoxos representam um aspecto essencial do novo modelo do universo”. (Grof, 1987:39)

O acaso, na teoria quântica é entendido como escolha – escolha de uma possibilidade feita pela consciência, uma consciência potencializada. O acaso, nestas condições, é considerado objetivamente como uma propriedade da natureza e não como conhecimento insuficiente dos eventos e das suas causas. Desbanca-se o sujeito como centro do saber e incorpora-se a história e o aspecto processual como parte integrante do conhecimento. Ao homem é devolvido o reconhecimento de seu poder de abstração na construção das formas conceituais (Pepe, 1999).

A teoria quântica apresenta-nos ainda quatro princípios de abordagens dos fenômenos da natureza: o Princípio da Descontinuidade, o Princípio da Probabilidade, o Princípio da Complementariedade e o Princípio da Incerteza ou Princípio de Indeterminação; este último desenvolvido por Werner Heisenberg (1901-1976), físico alemão, tratado aqui, nesta pesquisa com uma atenção especial.

O Princípio da Incerteza trata da incerteza da ciência como elemento paradoxal e arbitrário. Em *Física e Filosofia* (1987), Heisenberg oferece uma brilhante análise dos problemas conceituais da física quântica, além de um relato interessante das dificuldades pessoais enfrentadas pelos físicos que investiram suas atenções a essa nova vertente da ciência.

Ganhador do Nobel de Física em 1932 e diretor do Instituto Max

Planck, Heisenberg insere na nova física o Princípio da Incerteza, lei que postula não haver possibilidade de conhecer simultaneamente a posição e a velocidade de uma partícula. Defendeu a idéia de que não é possível determinar com precisão a posição e o momento das partículas subatômicas: lei científica que postula a impossibilidade de se saber, ao mesmo tempo, e com absoluta precisão, a posição e a velocidade das partículas.

Assim como, entre o dia e a noite há o crepúsculo, nessa situação, também não há como estabelecer com precisão onde termina um e inicia o outro. Toda e qualquer tentativa será frustrada, pois, embora herdamos esse determinismo da física clássica, a incerteza é tão fundamental quanto essencial (Heisenberg, 1996).

Nos anos 20, Heisenberg junto com Niels Bohr, descobriram que não existe no universo nada que possa ser objetiva e precisamente determinado. O universo só existe nos nossos estreitos limites de relacionamento com ele. O universo só existe através da compreensão que mora na consciência de cada um de nós.

Bohr e Heisenberg representavam pólos complementares da mente humana, cuja interação recíproca – dinâmica e freqüentemente dramática – constituiu um processo único na história da ciência moderna, acabando por levá-la a um dos seus maiores triunfos.

A grande polêmica surge quando se percebe que o que era partícula também tinha comportamento de onda, e o que era onda tinha comportamento de partícula. A exploração dos mundos atômicos e subatômicos colocou-os em contato com uma realidade estranha e inesperada.

“As partículas subatômicas não têm significado enquanto entidades isoladas, mas podem ser entendidas somente como interconexões, ou correlações entre vários processos de observação e medida. Em outras palavras, as partículas subatômicas não são ‘coisas’, mas interconexões entre outras coisas, e assim por diante. Na teoria quântica, nunca acabamos chegando a alguma ‘coisa’, sempre lidamos com interconexões”. (Capra, 1996:41)

A partir de Heisenberg, é aceito como fato estabelecido, que

quaisquer medidas simultâneas de posição e momento, apresentando precisão maior que a permitida pelas relações de incerteza contradiz a teoria quântica, pois, segundo as relações de incerteza de Heisenberg, toda medida de posição interfere com a medida correspondente componente do momento. Em outras palavras: quanto mais precisamente medirmos a posição de uma partícula, menos saberemos acerca do seu momento. Com isso, concluímos parcialmente que com a física moderna fica estabelecido um conceito de mundo como um todo unificado e inseparável, como uma complexa teia de relações onde todos os fenômenos são determinados por suas conexões com a totalidade.

Embora tenha contribuído para romper com esse esquema rígido, a física moderna não propiciou um entendimento ainda das partes essenciais da realidade, pois tudo isso é tão somente uma parte de um processo histórico geral que tende a uma unificação, a um alargamento do nosso mundo presente. De qualquer forma, entendemos ser quase impossível abrir novos campos de conhecimento se não estivermos dispostos a deixar o terreno seguro da doutrina aceita pela sociedade que assegura seus valores tradicionais, e enfrentarmos o perigo de um arriscado salto à frente em direção ao vazio enveredando por novos territórios.

2.4 A Evolução do Pensamento na Semiótica Peirceana

Charles Sanders Peirce (1839-1914), um dos pensadores referenciados nesta pesquisa, focaliza as funções e capacidades das operações cognitivas, trazendo contribuições significativas para nosso entendimento sobre o acaso. Ao propor conceitos libertadores e plurais a cerca dos fenômenos do mundo, coloca o homem como intérprete do mundo pela mediação dos signos, rompendo com as dicotomias impostas pela ciência.

Iniciamos, portanto, essa discussão, apresentando a Semiótica como uma ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens, objetivando examinar a maneira como se constitui e se produz todo e qualquer fenômeno de significação e sentido.

Dentro da Semiótica Peirceana são explorados os conceitos de mente, cognição e percepção; conceitos que possibilitam entendermos que todo pensamento nasce da percepção. Pensamento como um processo contínuo de experiências regido por um princípio: a sucessão contínua de idéias. Idéias que se expandem influenciando outras idéias, perdendo a intensidade e/ou adquirindo a habilidade de se combinar com outras idéias. E assim, propiciando a ampliação do conhecimento acerca dos fenômenos do mundo.

A Semiótica Peirceana defende a idéia de que todo pensamento se dá em signos; signo representando qualquer coisa que esteja presente na mente, como: emoção, sentimento, lembrança, pensamento. Enquanto seres sensíveis, seres perceptíveis estamos à mercê dos estímulos do mundo externo; ou seja: alguma coisa nos faz perceber que algo é como é porque, ao passar pelas portas da percepção, nos induz a uma construção interna chamada pensamentos. Nosso corpo é o centro desse universo perceptivo, e nossos pensamentos estão inteiramente tomados por algo que chamamos de signos.

“Os signos artísticos, em especial, por sua atração visual e plástica, tornam os objetos disponíveis a nós, aguçam nossa percepção, ao mesmo tempo que nos propiciam a base para a interpretação. É por tal atração que a interpretação dará origem a novos signos, porque ela tem em si esse poder gerador intencional, lei básica do signo semiótico. Lei que aponta para a dimensão evolucionária do signo e também elucida seu processo de geração, enquanto interpretação e processamento de suas qualidades primeiras diversificadas quanto à referência. Isso nos permite nele discriminar no signo as três categorias, na dependência dos graus variáveis de prescindibilidade correspondentes.” (Palo,1998:52)

Segundo Santaella (1998:16), para Peirce não há separação entre percepção e conhecimento. Todo pensamento lógico, toda cognição e toda percepção são inseparáveis das linguagens através das quais o homem pensa, sente, age e se comunica.

No decorrer da produção de um objeto artístico, ou no exercício de um fazer artístico qualquer, estão implicadas simultaneamente duas faculdades: a

imaginativa e a operativa. Ambas faculdades são signos, que também produzem outros signos. A idéia de signo nesta perspectiva, também nos permite estabelecer uma outra relação entre o sujeito e o objeto. Não temos mais o domínio da totalidade de um objeto, mas sim da sua representação.

Conforme Santaella (1993), são os signos que nos possibilitam materializar o mundo interior através do fluxo do pensamento. Algo que acontece no mundo não têm uma correspondência direta com a nossa mente, pois existe neste trânsito, todo um arsenal de significados impressos na coletividade que processa os sinais que emergem incorporando novos dados. Signos seriam então, o aspecto material do pensamento, pois ao funcionar como mediação entre o mundo exterior e o mundo interior impulsiona o homem ao conhecimento como novas possibilidades de significação.

Um único objeto pode conter múltiplas significações quando em contato com o sujeito. E é essa idéia de pluralidade que nos liberta e ao mesmo tempo nos aprisiona na insegurança, pois, ao nos possibilitar uma outra relação com o mundo não apela para a razão, porque nela não existe nenhuma certeza, a não ser a certeza da sua própria existência.

Quando investimos numa análise reflexiva dos fenômenos presentes na natureza básica de todas as coisas, tanto físicas quanto psicológicas, observamos uma relação triádica em diversos níveis. Dentro dessa estrutura triádica, destacamos duas fortes correntes dentro do pensamento Peirceano:

- A Ordem de acontecimentos da percepção de um objeto: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade.
- Os três modos de como os fenômenos aparecem na consciência, na mente, no pensamento: Tichismo, Ananquismo e Agapismo.

Entre o insight criativo e a materialização da obra, o artista, submerso na angústia própria da criação artística, está envolto das três categorias: Primeiridade, Secundidade, Terceiridade. Trata-se, segundo Peirce, de três conceitos tão abrangentes, difíceis de serem captados, pois seus limites não aparecem com linhas demarcatórias (Santaella, 1983:42).

Na Primeiridade, nos encontramos ainda num estado não-diferenciado

e um tanto quanto ambíguo de percepção das coisas, pois ainda estamos “colados” com a nossa sensibilidade. Estamos muito próximo da possibilidade do inapreensível, do objeto imediato, sensitivo. Presença imediata. O domínio do sentir. Expressa as idéias de frescor, de vitalidade, de espontaneidade e de liberdade.

Na Secundidade, há um esforço, pequeno ainda, para tentar entender e se dar conta do que está acontecendo ao nosso redor. É a apreensão do que ocorre. Um olhar ainda distanciado, porém favorecendo algum tipo de entendimento, pois configura a existência de um foco. Experiência, evento energético. Apreensão da obra. O fato bruto. Produz efeitos imediatos sobre os sentidos produzindo também efeitos puramente físicos.

Na Terceiridade, o trabalho de reflexão e consciência, objetiva a percepção. Esta é a fase mais coletiva e mais comunicativa da experiência. As organizações, argumentações e as dinâmicas de construções se estruturam nessa categoria. A análise Semiótica encontra-se na Terceiridade, na qualidade da obra. O reino da lei. A lei como o hábito de contrair hábitos, que um universo em contínuo desenvolvimento vem adquirindo e manifestando sempre mais.

Ao considerarmos o operar criativo como um ato cognitivo que evolui de determinados modos, se faz necessário então, apresentar reflexões acerca dos três elementos ativos no mundo que determinam a maneira do pensamento evoluir. Essas três formas de evolução são nomeadas por Peirce como tichismo, ananquismo e agapismo.

O tichismo, também chamado de tiquismo, representa o desenvolvimento de um pensamento, que parte de uma idéia habitual, mas direciona-se em diferentes caminhos sem que haja um propósito. Pode tanto ser por circunstâncias externas como por força da lógica. De qualquer forma é circunstancial e apresenta uma evolução incontrolável.

Por partir de um ponto, que também não temos condições de precisar qual, esse modo de evolução do pensamento possibilita a inserção de fatos surpreendentes, e são esses fatos que provocam o chamado “desvio de rota” ou “ação do acaso”.

Há casos em que o imprevisto é recebido com absoluta espontaneidade, e uma inesperada mudança de rota pode ser absorvida e assimilada pelo processo, alimentando-o. No entanto, após a incorporação do aleatório não há como retornar ao estado do processo no momento em que foi rompido. O acaso torna-se aparentemente uma lei.

Enquanto que o tichismo representa um modo de pensamento dentro de um estado poroso e permissível a interferências, no ananquismo configura-se um outro momento: a evolução por uma necessidade mecânica determinada por uma força bruta. Adotam-se novas idéias sem se prever as consequências posteriores, somente as causas anteriores, ou seja, essa ação tem um componente externo, também chamado de circunstancial e um componente interno chamado de predestinado.

Pode tanto ser um problema externo afetando o processo criativo quanto alguns bloqueios no fluxo criativo que mudam o desenrolar do processo. A partir disso, novas condições com novas perspectivas provocam uma nova ação que, mediada pelo pensamento faz a obra se desenvolver dentro de fronteiras mais bem definidas.

Embora ainda tenhamos pouca certeza do que ocorre, há uma relação mais objetiva com a experiência. Internamente algumas explicações são solicitadas e o tipo de conhecimento produzido é mais sofisticado, pois ocorre uma movimentação peculiar: um pensamento é rejeitado e rapidamente substituído por outro mais forte.

No agapismo, a evolução é marcada pela tendencialidade, ou seja, pela adoção de certas tendências mentais não totalmente sem propósito. A mente, sendo seduzida pelo ideal da criação executa seleções e junções “mágicas”, onde as peças desse enorme quebra-cabeça se buscam por meio de uma atração imediata. Um movimento vai puxando o outro e a idéia vai aos poucos tomando corpo.

Os acasos, as circunstâncias e a tendencialidade interagem sem a menor dificuldade, pois esses embates são altamente sedutores por possibilitar a concretização da idéia. Além disso, há uma satisfação, mesmo que provisória,

na construção do objeto artístico pela consciência através de uma relação interpretativa (Peirce, 1977).

Em síntese, podemos entender que, no tichismo sofremos as intervenções de pensamentos fugazes; no anaquismo essas intervenções se transformam em eventos energéticos fazendo com que registremos algumas experiências a fim de retermos elementos que apontam para uma tendencialidade configurando-se o agapismo. O Acaso, dentro desse contexto, são possibilidades aguardando sua incorporação em algum pensamento-signo para alicerçarem a sua representação.

Ao falarmos da não-certeza, do imprevisível, do inesperado, da surpresa, do acaso, estamos ainda contaminados pelo pensamento de natureza estática, em que nosso raciocínio segue os princípios da causalidade e do determinismo. É mais fácil aceitar um saber imutável e infalível, do que aceitar as evidências que nos mostram um mundo repleto de eventos significativos.

Na Semiótica Peirceana, o inesperado desencaminha o artista e o coloca vulnerável em estado de criação. Qualquer mudança de rota é absorvida e assimilada pelo processo criativo. Esse estado de aleatoriedade é citado por Santaella (1995) como um desprendimento do tempo e do espaço contendo um sabor de eternidade. Essa condição nos possibilita entender esse estado poético propiciador da criação artística

Por conta disso, apresentamos os três modos de evolução do pensamento discutido por Peirce, alicerçado pela ordem de acontecimentos da percepção de um objeto, propondo um entendimento do processo criativo como um acontecimento que incorpora a inteireza indefinida do objeto percebido. E quem define o funcionamento criativo é o artista, que vive na indeterminação, em constante estado de inconclusão.

2.5. O Fenômeno da Sincronicidade na Psicologia Junguiana

Carl Gustav Jung (1875-1961), de formação rural e religiosa, demonstrou desde muito cedo uma tendência para o misticismo, o que o levou a

estudar a alquimia. Fascinado pelas polaridades de qualquer espécie que permeavam os mistérios da natureza - yin-yan, consciente-insconsciente, dia-noite - via o desenvolvimento e a transformação da energia psíquica como resultado dessas interações. Acreditava que o trabalho de desenvolvimento com qualquer polaridade poderiam abrir caminhos para outras polaridades.

Na sua opinião, os conflitos dialéticos seriam superados a partir do momento em que ambos os lados da polaridade foram apontados e reconhecidos. Afirmava que vivemos num campo de equilíbrio no qual um ou outro elemento predomina durante um certo tempo (Santos, 1976; Silveira, 1978, Ulson, 1988).

Segundo a visão de Jung, a produção artística pode ser decifrada através das imagens simbólicas que tomam forma na obra de arte, elucidando as significações que excedem as possibilidades de compreensão da época em que essa produção se faz viva (Silveira, 1978).

Tentando aclarar esse momento específico, ou seja, da criação artística, Jung desenvolve o conceito de Sincronicidade, buscando apoio nos conceitos da física moderna baseando-se na lei da causalidade. Com isso, Jung identifica no acaso a principal fonte provocadora, desestruturando os conceitos até então tidos como válidos para compreensão dos fenômenos da natureza:

“... em nossa experiência existe um domínio imenso cuja extensão contrabalança por assim dizer com o domínio das leis: é o mundo do acaso, onde parece que este último não tem ligação causal com o fato coincidente (...) e, só pode ser chamado de ‘acaso’ ou ‘coincidência’, porque sua causalidade ainda não foi descoberta” (Jung apud Laurentz, 1991:32).

O problema da Sincronicidade ocupou as pesquisas de Jung a partir dos meados dos anos vinte, quando ao investigar os fenômenos do inconsciente coletivo deparou-se com conexões que não conseguia explicar. Eram coincidências, ligadas significativamente entre si, representando um alto grau de improbabilidade. Durante esse período, Jung acreditou ser, esses fatos, fenômenos de energia; algo que você projeta no futuro, e deseja que aconteça no presente. Algo envolto de uma certa carga energética que passa a acontecer

no presente. Algo que não temos condições de explicar.

Outras reflexões importantes para a nossa pesquisa, encontradas nas investigações de Marie Louise Von Franz (1985:60), referem-se às diferenças entre o método científico e objetivo e o método de adivinhação dos oráculos antigos:

“ Num experimento físico, o acaso é eliminado, é empurrado para a fronteira, o mais longe possível, e sobra um resíduo que não pode ser eliminado. Isso é irritante e uma pessoa qualquer dirá: ‘ Oh, bem, isso foi azar’ , mas o cientista diz: ‘ Podemos ignorar isso’ – e essa é a última palavra condenatória. É uma ninharia que pode ser perfeitamente ignorada. No oráculo, adotamos um enfoque diferente, complementar, ou seja, o acaso é colocado no centro; apanhamos uma moeda, jogamo-la no ar e a própria probabilidade de que caia coroa é a fonte de informação. Assim, num caso, a fonte de informação é constituída pelo acaso e, no outro, ele é o fator de perturbação que temos que eliminar (...) Os experimentos eliminam o acaso, o oráculo faz do acaso o centro; o experimento baseia-se na repetição, o oráculo está baseado no ato único. O experimento baseia-se no cálculo de probabilidades e o oráculo utiliza o número único, individual, como fonte de informação.”

Enfatizamos que o oráculo tem um ponto de vista complementar, pois tem na sua base os resultados únicos dos eventos, o inédito, o único; fazendo do resultado aleatório o centro de reflexão. Esse evento único não se ajusta completamente num experimento físico por conter uma condição limítrofe, ou seja, eventos aleatórios objetivos para os quais ainda não foi descoberta uma lei (idem).

Percebendo que os delírios desafiam qualquer teoria, qualquer possibilidade de integração ao mundo consensual, Jung formalizou os principais conceitos da psicologia analítica, entre eles a noção de inconsciente coletivo, matriz que comporta toda a produção cultural, um poderoso depósito das experiências ancestrais da humanidade (Maroni,1998).

Fortemente influenciado por Shopenhauer, Jung entendia que os

acontecimentos da vida de uma pessoa contêm duas espécies de conexões diferentes: a primeira, uma conexão objetiva causal do processo natural; e a segunda, numa relação subjetiva que só existe com respeito ao indivíduo que a experimenta. As duas espécies existem simultaneamente e referentes ao mesmo fato, embora pertençam a duas cadeias inteiramente diferentes.

Considerando a Sincronicidade uma relatividade entre tempo e espaço condicionada psiquicamente, Jung chama-nos a atenção para as diferenças entre os termos sincronicidade e sincronismo. Sincronicidade significando a aparição simultânea de dois acontecimentos, ligados pela significação. Uma coincidência no tempo, de dois ou mais eventos, sem relação causal, mas com o mesmo conteúdo significativo. Sincronismo, como sendo apenas a ocorrência simultânea de dois fenômenos. Os acontecimentos sincronísticos repousam na simultaneidade de dois estados psíquicos diferentes.

“O ‘conhecimento absoluto’, que é característico dos fenômenos sincronísticos, conhecimento não transmitido através dos órgãos dos sentidos, serve de base à hipótese do significado subsistente em si mesmo, ou exprime sua existência. Esta forma de existência só pode ser transcendental porque, como no-lo mostra o conhecimento de acontecimentos futuros ou espacialmente distantes, se situa em um espaço relativo e num tempo correspondente, isto é, em um contínuo espaço-tempo irrepresentável.”
(Jung, 1985:71)

Jung (1985:90), dispõe as coincidências significativas em três categorias:

Coincidências de um estado psíquico do observador com um acontecimento objetivo externo e simultâneo correspondente ao estado ou conteúdo psíquico.

Coincidência de um estado psíquico com um acontecimento exterior correspondente (mais ou menos simultâneo), que tem lugar fora do campo de percepção do observador.

Coincidência de um estado psíquico com um acontecimento futuro, portanto, distante no tempo e ainda não presente, podendo ser verificados apenas posteriormente.

Ao vislumbrarmos a ação do tempo, vemos projetadas certas interrogações. Questões que transitam na mente de várias pessoas, que exploram os mesmos caminhos e chegam aos mesmos resultados. Isso se deve à constelação de um arquétipo no inconsciente coletivo.

Os chineses, que percebem esse fato de maneira intuitiva, pensam que a melhor maneira de se escrever a história consiste em obter o quadro real de um momento do tempo passado, recolhendo todos os eventos coincidentes, pois os mesmos fornecem um quadro mais legível da situação arquetípica existente naquele tempo.

Quando Jung apresentou pela primeira vez sua hipótese sobre a Sincronicidade, houve muitas discussões. Jung freqüentemente se perguntava se não existiria um método capaz de nos oferecer resultados mensuráveis ou numeráveis que ao mesmo tempo nos permitisse lançar um olhar sobre os desvios da sincronicidade. Seria possível uma lei sob a qual os eventos aleatórios teriam uma certa regularidade ou submissos às certas leis, e por isso tornar-se-iam previsíveis?

Talvez, o que tenha atrapalhado a humanidade confundindo sincronicidade e causalidade, tenha sido a tendência das pessoas em querer prever de um modo causal e linear os eventos reais. Na verdade os eventos reais nunca são previstos, apenas, a qualidade de possíveis eventos (Franz, 1985).

Durante o percurso investigativo defrontamo-nos com questões de ordem subjetiva, o que nos fez considerar que o processo de criação de uma obra carrega as emoções do criador. São problemas, conflitos, bloqueios, o desconforto da indecisão, as escolhas que perpassam por um ambiente emocionalmente tenso. Com tantas dificuldades, o artista também está envolto em momentos intensos de prazer e de encantamento, instantes que não oferecem

resistência, mas decorrem com fluidez.

“São fluxos de lembranças e relações: pessoas esquecidas, cenas guardadas; filmes assistidos, fatos ocorridos, sensações são trazidas à mente sem aparente esforço. Há, também, momentos dóceis em que idéias, gestos, decisões parecem jorrar ou aqueles instantes que exigem do artista, simplesmente, acolher o acaso.”(Salles,1998:85)

Essas constatações nos levam a desenvolver um estudo que envolve a psicologia, buscando identificar um conjunto de elementos que possam funcionar como estrutura conceitual dos fenômenos que registram a ação do acaso durante o percurso criativo. Uma das razões que estimulou o nosso trânsito pela abordagem Junguiana foi a possibilidade de vasculharmos os mistérios do ato criador localizados no inconsciente do artista, uma vez que buscamos entender como se processa o seu fazer artístico.

Tomando a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está sempre por ser realizado. Onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível. (Salles, 1998:78)

3. Sobre a criação artística e sua relação com o acaso

Durante o século XX, o pensamento artístico se construiu fundamentalmente na ambigüidade das poéticas contemporâneas. Poéticas que, segundo Umberto Eco (1997:23), compactuam com os ideais de informalidade, desordem, casualidade e indeterminação de resultados. Tal período certamente constituiu um momento importante para as reflexões estéticas, no qual a criação artística assume um modo de questionamento em que o acaso promove um afrontamento aos conceitos e valores acadêmicos da arte.

Zamboni (1998:20) assume essa problemática ao reconhecer a necessidade de se entender a arte não apenas pelo reconhecimento por si só, mas por constituir um importante veículo para outro tipo de conhecimento humano, já que extraímos dela uma compreensão da experiência humana e dos seus valores.

A dança, arte efêmera, enquanto movimento com um fim provisório, legitimou esses afrontamentos. As experiências contemporâneas já não almejam situações ordenadas, almejam sim, a subversão.

Segundo Fayga Ostrower (1990), a arte incorpora verdades sobre o viver, cuja profundidade ultrapassa o pensamento lógico racional e na qual uma análise jamais poderia penetrar. Sendo assim, entendemos que as explicações em arte têm um caráter particular, embora tragam em si conteúdos de natureza ampla.

A criação artística parte objetivamente do artista dando forma a elementos mais ou menos dispersos, como num estado caótico. Com isso, o artista se submete a inúmeras possibilidades de organização desses elementos.

Pensando dessa forma, o acaso traz sempre novas possibilidades à criação artística, que pode ou não satisfazer as necessidades da obra e os desejos do artista, numa relação ambígua entre passividade e receptividade.

Fayga Ostrower (1990:19) argumenta:

“Cabe distinguir bem entre passividade e receptividade.

Esta última, vinculada às expectativas da pessoa, já indica um estado altamente seletivo, logo, potencialmente dinâmico. É por isso que os acasos podem desencadear a mais intensa atividade mental que ocorra em nós: os vôos da imaginação criativa. Receptivos, estamos atentos, prontos para agir. E nos momentos de inspiração, de insight, quando de repente se interligam sugestões, proposições, avaliações, e tudo se reformulam, vêm-nos uma total presença de espírito e um sentimento de íntima afirmação.”

Há em Fayga Ostrower um nítido entendimento da relação entre o acaso e a criação artística, quando frisa a idéia de que o próprio tecido da vida não é senão uma infinita teia de acasos. E, no contínuo fluir da nossa existência, há uma sucessão interminável de eventos que, embora ocorram em conjunto, estão fora do nosso controle. São os incontáveis estímulos – visuais, acústicos, táteis, olfativos, cinéticos, em sensações e situações das mais diversas – que irão se transformar em acasos, desde que sejam significativos para nós.

Ostrower vê o trabalho artístico nunca seguindo em linha reta para um alvo previamente determinado, ainda que as configurações tenham sido planejadas e preparadas por meio de estudos preliminares. Para ela, a situação está sempre em aberto, visto que nem o próprio artista saberia responder o que fará no próximo instante, pois

“...nos mais diversos momentos podem surgir situações novas introduzindo estados de desequilíbrio na composição. Na verdade, a fim de criar é preciso poder desequilibrar, sempre e de novo, para poder reequilibrar, sempre e de novo. É como o acrobata na corda bamba, com cada passo desequilibrando-se. É como o próprio viver.” (1998:57)

Ainda referenciando Fayga Ostrower (1990:259), além da profunda compreensão da criação artística, os acasos, e as formas a que levam, jamais devem ser entendidos como momentos de curiosidade técnica e, sim, como momentos existenciais, plenos de valores também existenciais. É, como ela

mesmo afirma, uma liberdade circunscrita: ao escolher certos dados e configurá-los em conteúdos expressivos, o artista se posiciona, decide, cria.

Mesmo que o acaso possibilite inúmeras e diferentes abordagens e tratamentos dados pelo artista e por outros interlocutores da obra de arte, o projeto criativo prevê em algum momento uma finalização, mesmo que temporária. Esse estado de obra quase pronta abre espaços para novas configurações: a imprecisão e a incompletude.

A relação entre a criação artística e o acaso abre campo para outras discussões. Uma delas, apontadas por Entler (1994:39), refere-se às determinações intrínsecas do artista:

“Seria arbitrário demais definir como acaso tudo aquilo que numa ação foge à intencionalidade do sujeito. É certo que, em princípio, as convenções culturais e estéticas agem num plano inconsciente. Mas uma vez que aponte para caminhos que, mesmo depois de acabada a obra, parecerão os únicos caminhos que poderiam ser seguidos, quem é que vai tomais tais resultados como acaso?”

É nesse ambiente que podemos avançar numa discussão que traga à tona dados relevantes para nossa pesquisa, estabelecendo assim um ponto de ligação forte entre a ação coreográfica e as interferências do acaso, como podemos ver mais adiante.

3.1. A criação artística como processo de construção

A criação artística pensada como processo de construção traz em si uma compreensão do todo a partir das etapas ou características de cada etapa do fazer artístico. Processo que envolve seleção, apropriação, combinação e uma rede de múltiplas interferências.

Como dissemos anteriormente, há várias maneiras de pensar a criação artística como processo de construção, portanto estaremos nos apoiando em diferentes perspectivas teóricas, dando ênfase a pesquisadores que discutem os

diferentes e diversos modos de uma criação artística ser operacionalizada. Acreditamos com isso ter subsídios para um estudo de processo mais específico, como um estudo de caso, e para isso vamos nos apoiar em algumas definições.

Luigi Pareyson (1997), entende o fazer artístico de três formas: o fazer, o exprimir e o conhecer.

O fazer prevaleceu por muito tempo no período histórico denominado Antiguidade, onde era evidenciada a arte no seu aspecto executivo e manual. O exprimir, mais presente no período Romântico, propunha uma íntima coerência das figuras artísticas com o sentimento que as suscita. O conhecer traz um discurso típico do pensamento Ocidental, presente na Modernidade, entende a arte como conhecimento, visão e contemplação. Dentro dessa concepção, o fazer e o exprimir é meramente secundário e supérfluo.

Um aspecto que merece destaque é o fato da criação artística enquanto processo de construção, tratar do modo como artista lida com a matéria poética, e, conseqüentemente, da forma como essa matéria se relaciona com o artista. São relações contendo significações próprias emergindo dos contextos de ambas as partes. Não se trata, porém de significações fixas. Tanto um quanto outro podem alterar-se. Mas, alterando-se, alteram o contexto, alteram a significação. Essa capacidade espontânea que o artista tem de criar contextos constantemente, criando sempre novas significações, é, ao nosso ver, a magnitude da criação artística.

George Kneller (1987), refere-se à criação artística enquanto processo de construção, estabelecendo um elo entre o pensamento e o fazer. São instantes cognitivos que podem ser entendidos como fases cíclicas, resumidamente explicadas da seguinte forma: a **apreensão** como retenção de uma idéia a ser realizada ou de um problema a ser resolvido: o primeiro insight. A **preparação**, a segunda fase, consiste numa rigorosa investigação das potencialidades da idéia retida, com propostas de possíveis soluções. No momento posterior, a **incubação** a mente, desimpedida do intelecto, faz inesperadas conexões. Esse período pode ser longo ou rápido, e, muitas vezes se apresenta arriscado ou desanimador, mas é um período necessário.

Na **iluminação**, o processo de criação é levado ao clímax, pois é o momento em que o criador percebe a solução de seu problema. Momento em que tudo se encaixa devidamente e coerentemente. Na **verificação**, o processo criador entra na última fase: da revisão, dos ajustes e dos reajustes. O intelecto e o julgamento têm de terminar a obra que a imaginação iniciou.

Murray Louis (1992:138), bailarino e coreógrafo norte-americano diante da sua experiência concreta acredita que criar é dar existência ao que não existia antes:

“...Como qualquer parto, a concepção começa no corpo. Mas, ao contrário de quando uma criança vem ao mundo, o artista não conhece a aparência ou a forma de sua prole enquanto ela não surge. Os períodos de gestação variam conforme o caráter, a natureza e a identidade singular da coisa. É trazida ao mundo de diversas maneiras: através dos sentidos ou da mente; através do coração ou das vísceras; pelos dedos, pelo olhar, pela espinha dorsal ou pelas pernas.”

Numa outra perspectiva, Henri Poincaré, um dos maiores matemáticos da Idade Moderna, também referenciado por Ostrower (1990), divide o processo criador em três fases distintas: a fase do Envolvimento, onde, por conta de um determinado problema, ocorre uma entrega afetiva, plena identificação com a tarefa e incessante elaboração de hipóteses. A fase do Insight, como repentina chegada da idéia decisiva; como iluminação súbita. E finalmente, a fase das Consequências, ou seja, fase onde são verificados os resultados e formuladas as demonstrações.

Para Poincaré, a inspiração não apresenta em si mesma a solução concreta do problema, apenas indica o rumo de certas relações possíveis, pois a ordem em que serão colocados os elementos é mais importante do que os próprios elementos.

Confrontando os três autores, chegamos à conclusão que a criação artística como processo de construção não se constitui em processos distintos, e sim, interpenetrantes. As divisões entre as fases mais representam

conveniências da pesquisa do que as divisões do próprio processo; o que significa dizer que não há linhas demarcatórias entre as fases.

Nas argumentações expostas por cada autor, os acasos identificam possibilidades latentes, que encontram um momento oportuno de se concretizar.

De todo modo, não há como negar que a criação humana diferencia de qualquer outro tipo de criação, pois ao criar, o homem mantém a percepção de si mesmo. Movido por necessidades reais, concretas e sempre novas esse potencial criador lhe atribui um fator de realização em constante transformação. Nesse sentido, não há um controle possível, caracterizando assim a indeterminação.

3.2. A criação artística como experiências perceptivas

A percepção delimita o que somos capazes de sentir e compreender. Corresponde a uma ordenação seletiva dos estímulos e cria uma barreira entre o que percebemos e o que não percebemos. Articula o mundo que nos atinge, o mundo que chegamos a conhecer e dentro do qual nós nos conhecemos. Articula o nosso ser dentro do não ser.

Para Ostrower (1998:261), perceber é sinônimo de entender. É atuar e participar ativamente dos acontecimentos. É agir em vez de apenas reagir. É interpretar as informações que nos chegam, a fim de podermos agir coerentemente. Entendemos aquilo que percebemos e isso se constitui a base dos processos de percepção e, por conseguinte, a base de todos os processos de criação.

" O modo de sentir e de pensar os fenômenos, o próprio modo de sentir-se e pensar-se, de vivenciar as aspirações, os possíveis êxitos e eventuais insucessos, tudo se molda segundo idéias e hábitos particulares ao contexto social em que se desenvolveu o indivíduo. Os valores culturais vigentes constituem o clima mental para o seu agir. Criam-se referências, discriminam as propostas pois, conquanto os objetivos possam ser de caráter estritamente pessoal, neles se elaboram possibilidades culturais. Representando

a individualidade subjetiva de cada um, a consciência representa a sua cultura." (Ostrower, 1999:16)

A criação artística enquanto experiência perceptiva traz referências que se integram à sensação e a abstração, dentro de uma ordem comandada pela emoção. No entanto, é necessário que se diga: arte não é emoção, muito embora um processo criativo se desenvolva num ambiente altamente sensível. O que se observa em processos criativos, sobretudo os artísticos, é a sensibilidade permeando essa ocorrência. A criação parte e caminha para sensações e, nesse trajeto alimenta-se delas (Salles, 1998:53).

Palo (1998:104), ilustra com clareza, o vínculo entre emoção e arte:

“ A emoção vai funcionar apenas como um meio de discernir quais as propriedades que um trabalho de arte tem e expressa, embora a arte não seja emoção. Percepção, concepção, sentimento e emoção misturam-se e interam-se; tudo se integra na experiência perceptiva imediata, harmonicamente.”

Na perspectiva da Psicologia Analítica, criar refere-se tanto ao lado luminoso e brilhante da mente em estado de vigília, como também se refere ao lado obscuro, porém não menos consistente. Esse conceito é abordado dentro das Quatro Funções Psíquicas (Intuição, Sensação, Sentimento e Pensamento), também chamadas de Funções Psicológicas que, segundo Maroni (1998) explica-se do seguinte modo:

- a Intuição está relacionada com os pressentimentos, os flashes, imagens mentais; que seriam mensagens que emergem de uma estrutura básica cheia de experiências e poderes de raciocínio. A intuição brota, além das profundezas do nível consciente; é uma percepção via inconsciente.

- a Sensação está relacionada aos cinco sentidos (audição, visão, tato, paladar, olfato), que são os mecanismos de percepção física do nosso corpo. Seria como um eu interior armazenando as impressões do que sentimos sobre nossas experiências. A sensação constata a presença das coisas ao nosso redor.

- o Sentimento, como parte da nossa conduta mental, onde o racional e o emotivo se confundem, levam-nos a reagir, a ter opiniões, a decidir sobre o que tem e o que não tem valor para nós. Embora estabeleça julgamentos com o pensamento, contém uma lógica totalmente diferente. Jung dizia ser a lógica do coração.

- o Pensamento relaciona-se ao uso voluntário e intencional da mente para adaptarmos às circunstâncias e aos estímulos com que nos deparamos em estados de vigília. A função pensante também opera quer haja ou não lógica ou pensamento envolvidos, promovendo uma interação entre o consciente e o inconsciente. O pensamento esclarece o significado dos objetos.

Ressaltamos que todos nós possuímos as quatro funções, porém há sempre dentre elas, uma que se destaca mais que as outras, chegando inclusive a roubar energia das outras funções. Nesse caso, Jung admitia que uma dessas funções, quando exacerbadas poderia causar perturbações ou desordens emocionais, principalmente ao se tratar da Intuição, uma vez que esta tem uma ligação mais próxima com o inconsciente (Santos, 1976).

Essas funções geralmente estão dispostas duas a duas, em oposição, como numa balança. Se a Intuição é a função que predomina, necessariamente a Sensação apresenta-se num grau inferior ou vice-versa. Entre o pensamento e o sentimento ocorre essa mesma relação. Se o pensamento aciona o reconhecimento das coisas, pretendendo julgamentos neutros e tentando evitar as interferências da afetividade, o sentimento caminha para a direção oposta.

Jung acreditava que tudo aquilo que se decide no mundo consciente já estava decidido no nível inconsciente. É uma mente coletiva que se re-instala numa mente individual. O fato do homem se configurar como um ser isolado, não quer dizer que não há fatos comunicantes com um inconsciente coletivo. Esse mistério que envolve a humanidade é o que nos encanta, é o que encanta a arte, é o que justifica a nossa própria existência (Silveira, 1978).

A Intuição, no Pensamento Junguiano, ocorre sempre que faltarem meios empíricos e racionais para processar o contato com o mundo. É um salto, um pulo que racionalmente não se sabe como se deu.

“Nesses momentos, a pessoa se depara subitamente com o seu ser mais profundo, com o substrato de sua sensibilidade e inteligência, num vislumbre de mundos psíquicos, recônditos, assombrosos, terras virgens. São momentos deveras mobilizadores. Por um lado trazem uma sensação de grande felicidade. Por outro, aos enlevos da felicidade se mescla uma estranha inquietação. Há novos apelos, de algo não-realizado aspirando ser realizado, a tornar-se forma e fazer-se compreender, apelos irresistíveis à imaginação criativa. Assim já se esboça em cada chegada uma partida, o começo de outra viagem ao desconhecido, levando para longe, longe e sempre mais longe.” (Ostrower, 1990:9)

Quem já experienciou um momento de compreensão intuitiva, um perceber voltado para dentro de si mesmo, sabe do que estamos falando. Esse momento luminoso, esse clarão de luz é um fato indiscutível para qualquer artista. Redimensiona o próprio homem. Ninguém é capaz de negar o senso de realidade, muito embora seja uma experiência com um sentido totalmente místico. Essa compreensão, essa plena aceitação dos fatos é o que faz acontecer o vôo livre da criação artística.

O acaso, surpreendente sempre, é portador de um novo conhecimento que passa pela apreensão sensorial à interiorização das experiências vividas. Uma plena identificação entre a realidade nova com a realidade antiga. Portanto, a expressão de tais conteúdos passa, obrigatoriamente pelo íntimo, pela subjetividade e também pelos fatores externos de maior relevância.

3.3. A criação artística como processo singular

Quando criamos, redimensionamos o universo humano. Esse perceber introspectivo ou inquietações da consciência nos possibilitam vivenciar uma experiência estética revestida pela intuição e pela sensibilidade no seu mais alto nível resultando numa experiência singular.

Pensar sobre a construção de um objeto artístico envolve pensar também sobre os relacionamentos que o artista mantém com o mundo ao seu

redor, propiciando de uma certa maneira o surgimento de características únicas, tanto do artista quanto da obra que ele produz.

Entendida dessa maneira, a construção de um objeto artístico está inevitavelmente ligada aos princípios éticos e estéticos do criador. São suas crenças, suas convicções e sua própria visão de mundo que, como princípios gerais, norteiam o processo de criação artística, revelando assim as singularidades próprias dessa ação.

“Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envolvidos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único.” (Salles, 1998:37)

Vários outros aspectos da criação artística aparecem nas discussões mais recentes da ciência contemporânea, como na Crítica Genética, ciência nascida na França em 1968.

A Crítica Genética delimita seu objeto de estudo na compreensão do processo de criação artística partindo do acompanhamento crítico-interpretativo dos vestígios do percurso criativo deixado pelo artista. Conforme Salles (1992:98), o estudo genético confronta o que a obra é, com o que foi, com o que poderia ter sido, ou ainda como quase foi.

Com o propósito de interrogar o processo de criação artística e compartilhar com o artista o segredo desse processo, a Crítica Genética carrega o desejo de indagar a obra por meio do estudo do material que guarda as etapas sucessivas da sua confecção. Procura-se, com isso, tentar compreender as modificações sofridas lentamente e o sentido da incorporação de novos elementos além do tempo da concepção e da gestação do produto considerado final por seu criador.

Há uma grande contribuição nessas observações, pois dentro desses pressupostos podemos considerar que o processo de criação artística é composto de apropriações, transformações e ajustes. Os vestígios deixados pelo artista,

não importando a sua materialidade, cumprem o papel indiciador do processo. É o testemunho material da criação em processo. São conexões entre aquilo que é registrado e tudo o que acontece, porém não é documentado. São meios para captar os fragmentos do funcionamento do pensamento criativo (Salles,1998).

Quem observa a confecção de um trabalho artístico, percebe o processo de criação do artista apresentando-se em partes, como fragmentos. Percebe também que cada fragmento tem uma relação plena com o todo, mesmo que futuramente possa ser descartado. São os vestígios reveladores apontando para descobertas maravilhosas acerca da completeza da obra, etapa por etapa.

“Cada etapa do processo contém, potencialmente um objeto acabado, e o objeto considerado acabado representa, também de forma potencial, uma etapa do processo, pode-se falar numa estética do inacabado, da imperfeição ou da busca por perfeição.” (Salles,1992:98)

Considerando que os processos de criação artística acontecem no âmbito da intuição e que, criar e intuir tem relações profundas com a verdade interior de cada artista, entendemos que cada processo é singular. Tão singular quanto é cada obra e cada artista. As combinações, os ordenamentos, os componentes, são estruturas únicas que muitas vezes se apresentam de maneira fragmentada.

Quando observamos a repetição de gestos dentro de uma ação complexa, como a dança, que se concretiza momento a momento, visualizamos claramente a criação como um movimento onde emanam conflitos, angústias, instabilidades e certamente acasos.

Tentar entender o que faz um artista ir por um caminho e não por outro no seu trajeto criativo, nos faz pensar que, ainda que seja possível reconhecer uma seqüência causal de ocorrências durante o processo, sabemos não ser possível predeterminar em que momento e circunstância essas ocorrências estarão ordenadas.

Inúmeras sugestões intuitivas vão orientando e redirecionando a elaboração formal daquilo que se pretende. Cada ocorrência aponta para a

singularidade desse fenômeno que é o fazer artístico. E cada artista, na plena entrega de si a presença total naquilo que faz, e movido por uma urgência interior, explora singularmente suas genuínas realizações.

“Quem dança o faz porque realiza movimentos que não possuem aparentemente nenhuma utilidade ou função prática, mas que possuem sentido e significado em si mesmos, e são recriados e revividos a cada momento. O modo como o dançarino se movimenta, a forma como ele regula a utilização da energia, alterando estados de tensão e relaxamento, a maneira como ele experimenta, ocupa, modifica o espaço ou brinca com o ritmo, com as dinâmicas, reinventando o tempo e instaurando uma outra temporalidade, faz com que seu movimento converta-se em dança, se torne forma significativa, adquira plasticidade.” (Dantas, 1999:17)

4. Sobre a Dança

Não nos cabe aqui expor as diversas concepções de dança, até porque, muitas delas estão marcadas por uma visão extremamente descritiva e a dança, como sabemos, convoca um outro tipo de entendimento. Preferimos então ressaltar uma imperiosa questão: a inserção do acaso no processo de criação/composição, referenciando algumas investidas coreográficas, especialmente elencadas para dar conta da complexidade desse estudo.

Há um princípio básico dentro do nosso entendimento, que antes de qualquer discussão, se faz presente em nosso discurso: na dança está impresso o aspecto processual que se desdobra e se modifica no tempo e no espaço por conta de uma necessidade da própria linguagem, deliberando as interferências dos elementos imprevisíveis na sua confecção.

Embora não seja nossa proposta subsidiarmos esse trabalho com os aportes históricos dessa linguagem, reconhecemos a importância de propor ao menos rápidas considerações principalmente no que se refere à inserção do acaso como elemento coreográfico por alguns representantes da dança moderna e pós-moderna durante o século XX. São referências que ressaltam um período onde a dança cênica e seus fazedores assumem uma dramaturgia híbrida, ou seja, aberta a possibilidades de utilização de diferentes procedimentos e matrizes em seu processo de criação.

A dança legítima de fato a inserção do acaso a partir do século XX quando, fortemente contaminada pelos novos paradigmas da ciência, abre mão das idéias estéticas pautadas pela beleza, perfeição e simetria.

Marie Louise Fuller (1862-1928), ou simplesmente Loie Fuller, talvez possa ser vista como o ponto inicial nessa investida. Artista francesa atuando não apenas como dançarina, mas como artista de variedades; descobre por acaso que, ao improvisar um traje o efeito dos projetores sobre os panos produz um efeito surpreendente e inesperado. A partir disso, suas criações buscam sempre inserir esses elementos cenográficos: *“... seu mérito foi ter utilizado a luz para criar no palco um espaço fora do real. Sua lição seria*

amplamente seguida pelos coreógrafos e cenógrafos contemporâneos” (Bourcier, 2001:253).

No entanto, foi após os anos 50 que pudemos ver inaugurada uma dança que de fato incorpora o acaso: a chamada dança pós-moderna. Artistas ligados ao *Judson Dance Theater*, rompem decisivamente com a tradição da dança moderna proposta por Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman, dentre outros, buscando consolidar uma estética que contemple seus anseios antimodernistas (Banes, 1994).

Nesse período, uma nova geração de coreógrafos e dançarinos foi se produzindo, não apenas nos Estados Unidos, como também na Europa; cada qual carregando sua identidade. Dentro de um vocabulário próprio da época, inerente aos contextos sociais e políticos, criavam metodologias caracterizadas pelo pluralismo democrático, que muitas vezes tinham como marca a ironia. Dentro desse panorama vamos destacar Merce Cunningham, Steve Paxton e Pina Bausch, objetivando observar mais atentamente a construção de uma dança onde os argumentos estéticos desafiaram os conceitos do século passado.

Escolhemos esses artistas, sobretudo pelo variado método utilizado na construção de uma dança sustentada por um emaranhado de possibilidades de construção. São construções que pressupõem um outro entendimento de dança atrelado a um outro entendimento de mundo: dança e mundo revestidos pelas noções de incerteza, direta ou indiretamente (Jowitt:1988).

4.1 Merce Cunningham, Steve Paxton e Pina Bausch

Merce Cunningham, nascido em 1919 em Washington, iniciou seus estudos de dança com Martha Graham. Em 1945 deixa a companhia para se tornar a partir de 1953, um dos coreógrafos mais representativos da dança moderna ocidental. Suas investigações tinham como objetivo principal deixar de lado as preocupações com o conteúdo, a narração e a música. A dança para Cunningham se constitui numa linguagem poética particular, não tendo necessidade de se vincular a nenhuma outra atividade artística. Há sim, de se

integrar com outras artes, mas cada uma mantendo a sua autonomia (Santana, 2000).

No início da sua carreira, utilizou-se do elemento do acaso com estratégia de criação. Uma das mais conhecidas metodologias coreográficas de Cunningham era montar seu trabalho a partir de sorteios de seqüências de movimentos e gestos escritos em pedaços de papel. O elenco conhecia antecipadamente a estrutura básica, as linhas gerais do trabalho. Após o sorteio havia uma reorganização, possibilitada cenicamente apenas no momento do espetáculo.

Uma parceria estabelecida, desde o início das suas investidas como coreógrafo, com o músico John Cage e os artistas plásticos John Rauschenberg e Andy Warhol, renderam trabalhos instigantes, seduzindo platéias com propostas que davam suporte a novas questões sobre o movimento (Jowitt, 1988:286).

Os insights de Cunningham eram uma tradução ocidental do pensamento oriental, ou seja, ideogramático. Anulava-se a linearidade gramatical da dança, não havendo preocupações com a origem ou com as classificações. A dança deveria compreender uma rede de acontecimentos, como um caleidoscópio evidenciando as alternâncias, as similaridades e as aleatoriedades (Santana, 2000).

Os bailarinos trabalhavam sem música. Os músicos sem bailarinos. O Cenógrafo no seu ateliê. No momento do espetáculo acontecia o grande e significativo encontro. A idéia partia de um ponto comum, mas a direção era determinada apenas no instante em que acontecia uma relação instrumental provocando assim, uma ação conjunta para pontos onde não era possível prever.

Segundo Garaudy (1980:154), Cunningham tinha como proposta coreográfica fazer emergir uma outra qualidade de movimento enquanto matéria-prima da dança:

“Eliminando tanto as elegâncias artificiais do balé clássico quanto às motivações expressivas da dança moderna, o movimento que se tornou objeto não pode mais ser

produzido através das técnicas antigas. Os movimentos da dança não são mais escolhidos em função de um código estético de posição ou de figuras, como na dança clássica, ou segundo seu valor expressivo. Sendo assim, qualquer movimento pode servir de matéria-prima, sem excluir os do balé ou os de Marta Graham ou de Doris Humphrey. Não existe nenhum a priori exclusivo nas escolhas dos elementos, assim como na escolha de suas sucessões. Na medida em que não se procura mais a expressão, a continuidade não é mais necessária: qualquer movimento pode seguir qualquer outro”.

Cunningham influenciou diversos artistas e coreógrafos ao rejeitar as propostas estéticas de seus antecessores, dando origem a uma tendência da dança norte-americana: a dança pós-moderna. Buscava, dentro das suas propostas coreográficas, não construir encadeamentos lógicos. Quando isso ocorria, encontrava de alguma forma romper e partir para outra direção.

Não há assunto, nem mesmo uma vaga intenção em suas coreografias, trata-se apenas de explorar os elementos fornecidos pelo acaso que não resultam em nada coordenado, sem conter alguma construção ou sentido lógico:

“...pode evocar tanto o universo robotizado, uma viagem a um mundo interplanetário sem peso, num tempo de valor variável, quanto um jugo puro e simples de movimentos gratuitos e que se bastam.” (Bourcier,2001:284)

Certamente Cunningham representa uma referência importante para a dança quando se pensa na utilização do acaso na ação coreográfica; no entanto, não foi o único agenciador dessa possibilidade de resolução cênica. Por volta dos anos 70, período fértil de uma dança com propostas aparentemente caóticas e fragmentárias, pesquisas na área da improvisação trazem à tona outras experiências que evidenciam elementos imprevisíveis e arbitrários.

Steve Paxton, dançarino norte-americano, desenvolveu pesquisas importantes na área da improvisação mais especificamente na improvisação em contato, também chamado de *Contact Improvisation*, dando ímpeto à aceitação do corpo e suas suscetibilidades. Paxton reuniu em seu trabalho os princípios

do Aikidô e da física contemporânea, resultando numa dança baseada na prática da improvisação e da linguagem sensorial do toque, da pressão e do peso.

Normalmente essa prática é realizada em duplas - nada é predeterminado a não ser aquilo que já está contido na própria movimentação e no seu percurso, partindo de experimentações das inúmeras possibilidades do corpo se resolver através do movimento.

Há dois tipos de percepção: um mais externo à pessoa, relacionado com a ação da gravidade, e outro, mais interno, mais íntimo, relacionado a resposta corporal, com as pressões e expansões desencadeadas a cada momento. Busca-se com essa técnica o suporte e o alinhamento do corpo com o centro da gravidade da terra.

“O movimento ocorre segundo as leis da física (gravidade momentum), cabendo ao dançarino a simples percepção dessas forças, sem qualquer imposição de idéias (mente) ou sentimentos (emoções) que sejam alheios à experiência corporal ou ao contexto do momento.” (Iannitelli, 1997:92)

No *Contact Improvisation*, o corpo é um participante inteligente e autônomo, e essa experiência possibilita a descoberta de outras formas de movimento. Por meio da percepção e entendimento dos movimentos cotidianos chega-se aos movimentos mais abstratos. O mero ato de andar pode desencadear processos de criação nos quais o inusitado é facilmente detectado.

Steve Paxton enfatizava a importância da sutileza na percepção sensorial em oposição às formas mais óbvias e as ações de clara observação. Diversos materiais poderiam ser inseridos ou evocados através de movimentos simples e sutis, basta lançar um olhar atento e perspicaz sobre qualquer expressão de movimento para que, sentidos, significados e graus de relevância se definam a partir da experiência ou da observação desse fato (Bannes, 1994: 227-239).

Paxton remete a dança à sua própria corporeidade. Suas propostas metodológicas, tais como a tomada de consciência corporal e a análise do corpo em movimento, contribuem para a evolução do fazer coreográfico, colocando

em jogo as inúmeras relações estabelecidas entre o criador e o intérprete. Nessa compreensão mais refinada da ação coreográfica, as escolhas são legitimadas e o produto cênico se constrói a partir do inusitado.

Pina Bausch, coreógrafa alemã também referenciada nessa pesquisa, redimensionou o fazer artístico, sendo considerada uma figura importante no cenário das artes cênicas, influenciando não apenas coreógrafos e bailarinos, como também atores e diretores teatrais. Os princípios básicos que regem seu processo de criação coreográfica, e que aqui destacamos, se fundamentam em recriar nossas histórias utilizando-se da repetição fragmentada.

Segundo Fernandes (2000:42), no processo criativo de Bausch, a repetição não confirma nem nega os vocabulários impostos nos corpos dançantes. Em vez disso, a repetição é usada precisamente para desarranjar tais construções gestuais da técnica ou da própria sociedade. Esse procedimento reforça a idéia de utilização da repetição como um instrumento criativo por meio do qual os dançarinos reconstroem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias como corpos estéticos e sociais.

“ Qualquer apresentação cênica realizada mais de uma vez lida com a repetição. Em cada dia de espetáculo, o grupo supostamente repete a mesma peça, mas que é necessariamente outra, já que acontece em outro momento. Esse paradoxo de ser diferente quando repetindo-se é intrínseco às artes cênicas. Os trabalhos de Bausch não são passiva e ingenuamente incluídos nesse paradoxo, mas criticamente o incluem. Por meio da repetição, a dança incorpora e discute sua natureza inerentemente paradoxal. A partir do processo criativo descrito, as composições permitem sua própria transformação através e dentro dessa estrutura repetitiva.” (Idem, 2000:47)

Recriar o modo de ver e entender o mundo e, a partir daí, materializar em ações físicas externas é um dos procedimentos investigativos dos trabalhos de Pina Bausch. O processo é basicamente intuitivo, ou seja, não há regras nem predefinições. Tudo depende das cenas e das sensações que ficam guardadas na memória dos intérpretes e que se transformam em ações com novos

significados. Cada significado traz impressa a surpresa.

Nos trabalhos de Pina Bausch o inesperado não aparece como recurso cênico, mas como momento de hesitação, breves períodos de *suspensão*, de *não-representação*.

Conforme Fernandes (2000:118), na dança-teatro de Pina Bausch os dançarinos *re-presentam* a obsessiva busca da completude externa na vida cotidiana, levando-os a repetidas decepções e pausas. Inesperadamente hesitam por alguns instantes, sem muita ação, olhando pateticamente para o público. Parecem não ter nada que *re-presentar* para a platéia. Incorporando a inerente divisão e *incompletude da dança*, a dança-teatro traz assustadores momentos de *não-representação* para o palco.

Bausch entende o dançarino como corpo inteligente e crítico, sem evitar o que parece contraditório e insconstante. A dança e a vida, portanto, não consiste em descobrir e afirmar verdades, mas em questionar e jogar com os sistemas que a pré-definem. Bausch nos faz confiar em nossos corpos, entendendo e escutando suas ambíguas e mutáveis formas de conhecimento (Idem, 2000:142).

Assim como Cunningham, Paxton e Bausch, a partir dos anos 50, outros coreógrafos apostaram em procedimentos nas quais a simultaneidade, a fragmentação, a repetição no movimento, propõem um olhar para o mundo e não para si mesmo.

Yvonne Rainer, Trisha Brown, Win Wandekeybus, dentre outros, são artistas que, cada um a seu modo, continuam desafiando os modelos prontos de regras acabadas, rompendo com os rótulos categóricos, propondo inúmeras conexões onde o espectador assume um outro papel perante o espetáculo, de passivo a ativo, a medida em que está sendo obrigado a escolher para onde olhar.

Essas reflexões nos levam a pensar a dança conjugando uma compreensão corporal além do seu aparato anátomo-fisiológico, proclamando uma outra idéia, diferente das cadeias disciplinares da técnica, do corpo hipertreinado ou do corpo anorético, sem desejos e sem excessos. Um corpo

que não é referendado pelas suas condições biológicas apenas. Um corpo que extrapola suas habilidades físicas e motoras.

Cunningham, Paxton e Bausch, conforme discussão apresentada anteriormente, já viam como materialidade da dança o movimento. Não o movimento como “ser abstrato”, mas sim o movimento fugaz e transitório que carrega inevitavelmente um conjunto de valores, padrões, ideologias, além das referências e opções estéticas e políticas, coletivas ou individuais.

As experiências artísticas de cada um dos coreógrafos aqui evidenciados retratam um modo de sentir, pensar e agir da dança que se configura como a marca do artista.

Para Bonfitto (2202:141) o diálogo entre o pensar e fazer, e o fazer, com seu sentir e perceber transforma o pensar do artista. Para o autor, a composição artística coloca em evidência os aspectos palpáveis de seu ofício. Porém, ela não deve ser o resultado de uma operação somente intelectual. A verdadeira composição “...*é aquela que imprime inexoravelmente uma experiência, mas não as razões de suas escolhas. Deixa somente rastros...*”.

Mesmo que não se busque uma significação literal, organizada e contínua a dança está atrelada a uma organização própria. Essa forma de organizar que ora é delineada pelo artista, ora delineada pelo próprio material poético, nos faz compreender a relevância do acaso no processo de criação/composição coreográfica.

O século XX talvez tenha sido o período mais brilhante e criativo da dança. Cada artista a seu modo, investiga o fenômeno dança, criando espaço para a multiplicidade, para a pluralidade e para a desestabilização. E o corpo, matéria poética, meio pelo qual o homem se relaciona com o mundo, contém a desestabilização de tudo aquilo que está tentando ser garantido pela coreografia. Seja como for, construída ou apresentada, a dança não se manifesta de modo tão organizado e contínuo assim, uma vez que pertence a uma esfera mutante, de direções e tensões que se transformam constantemente. Um imbricado de acontecimentos suscetível a sensações particulares, devaneios, de estados de corpo e de consciência.

4.2. A Dança como um registro estruturado

Com o intuito de enveredarmos um pouco mais naquilo que pretendemos, destacamos mais um aspecto: a dança como um registro estruturado, a dança como escrita, como coreografia.

De origem grega, a palavra coreografia refere-se à arte de anotar, sobre o papel, os passos e as figuras dos bailados. Coreografia significa literalmente a escrita da dança (Ferreira, 1988; Rengel, 2003).

Como se sabe, até hoje não existe para a arte do movimento nenhum sistema de descrição ou registro que consiga captar a sua riqueza, sua textura, sua intencionalidade numa reprodução fiel.

Segundo Cordeiro (1998:75), uma notação é um desafio que exige cautela, pois pressupõe uma observação minuciosa do movimento, seguida da sua interpretação e codificação. Embora haja inúmeras propostas de codificar o movimento humano, essas tentativas ainda não conseguem reconstituir a dança na sua integridade, pois o movimento, assim que é feito, perde-se, evapora-se no ar.

De todo modo, temos observado tentativas que buscam registrar os movimentos de todas as partes do corpo com precisão espacial e temporal tais como a *Labanotation* e a *Benesh Notation*, dois sistemas de notação utilizados e discutidos, sobretudo nos meios acadêmicos dedicados a essas especificidades da dança, o registro.

O ato de coreografar, carrega em si, um sentido de organização das idéias, que o coreógrafo deseja tornar expressa. Coreografar tem um sentido de estruturação por meio do qual o resultado pode ser a dança. É um artifício que buscar registrar os movimentos como um roteiro de idéias que pode virar dança, desde que exista alguém que a execute adequadamente.

“ Coreografia é a escrita da dança. Em dança, escrevemos no espaço, com corpos em movimento. Enquanto os bailarinos vão se movendo, a dança vai se escrevendo, preenchendo o espaço e, isso é uma coreografia. Existem muitas maneiras de escrever através da dança, que também é

uma forma de pensamento sobre o mundo. Elas variam em cada momento de sua história, que também é a história das artes cênicas, uma parte fundamental da história das artes.”
(Navas, 2000:s.p.)

Existem coreografias com roteiros já estabelecidos, organizados, prontos. Existem também roteiros não estabelecidos, aparentemente não organizados, necessitando exclusivamente de alguém que dê vida a essa *partitura*. De todo modo, coreografar exige uma relação muito íntima entre o roteiro, o criador e o intérprete.

Segundo Santana (2000:57), a coreografia é a possibilidade de se ver apenas naquele instante, a dança estruturada, sem esquecer que ele é a sucessão de um longo percurso criativo.

“...é um fragmento que contém conexões com outros fragmentos, um ponto de onde se pode ver toda a estrutura de um pensamento. Aquele breve momento do espaço-tempo infinito mostra as várias dobras e reentrâncias das cadeias evolutivas de cada corpo em ação.”

Dentro desse raciocínio, a coreografia cumpre o papel de tentar reduzir a margem de turbulência existente na dança, preservando a estrutura de tudo o que está previsto acontecer.

Conforme esclarece Ferreira (1988), existem diferenciações entre criação e composição. Criação como ato ou efeito de criar, inventar, elaborar; composição como ato ou efeito de compor, coordenar, constituir.

Robatto (1994:215), ao investigar seus próprios métodos de criação coreográfica, entende que toda criação é uma aventura, e por mais consciência que a gente tenha daquilo que deseja realizar, sempre resta o imponderável e a incógnita dos rumos do resultado; daí o fascínio do processo criativo, pois chega um momento em que a própria lógica da obra impõe soluções imprevisíveis:

“Eu começo entrando numa predisposição estimulante ao devaneio, um processo fecundo de liberação de meu universo

imaginário, via livre associação de idéias, onde vou procedendo a fusão de tudo quanto for informação objetiva e subjetiva, relativa ao processo em curso. Conscientemente ou não, levo em consideração os conhecimentos e experiências esparsas que acumulei ao longo de minha vida, desde as impressões e memórias emotivas da infância até os dados colhidos organizadamente na pesquisa desse trabalho.”
(p.218)

Concluimos nessa etapa da pesquisa que a coreografia tem, dentro dos seus conteúdos, o pensamento e os procedimentos do criador, tanto quanto os movimentos que se expressam num corpo. A dança, então, veicula a possibilidade do corpo expressar aquilo que encarna, e aquilo que encarna se traduz num corpo manuseado pela ação coreográfica.

“Falo de uma sabedoria que denuncia, que ironiza, que traz inquietudes. Que toma o falso pelo verdadeiro, a morte pela vida, o homem pela mulher, o tempo pelo não-tempo. Mundo em desordem. Universo insano, onde as noções de tempo e espaço se apresentam alteradas...e o real e o não-real se confundem.” (Sandro Borelli, 2001)

5. JARDIM DE TÂNTALO: um estudo de caso

Jardim de Tântalo refere-se a um projeto de criação artística viabilizado em 2001, pela FUNDAÇÃO BOLSA VITAE (associação que apóia projetos artísticos), idealizado e concebido pelo coreógrafo paulista Sandro Borelli. O período de concepção dessa obra foi de aproximadamente dezoito meses, considerando a pesquisa, a formatação do projeto, os ensaios e a produção geral. O meu papel, enquanto pesquisadora foi o de observar o processo de construção coreográfica como um objeto que contém múltiplas significações e resoluções, tanto para o criador como para os intérpretes.

Como quase todo projeto de criação em dança, a idéia é que o resultado seja apresentado em forma de espetáculo. No caso de *Jardim de Tântalo*, não foi diferente, a estréia ocorreu em novembro de 2001, na Sala Jardel Filho do Centro Cultural São Paulo.

Apresentar esse estudo de caso não objetiva apenas realizar uma documentação do percurso metodológico do artista, pois cumplicidades foram estabelecidas entre o pesquisador e o artista fazendo vir à tona outras relações. E, se por um lado essa cumplicidade pode garantir a veracidade dos aspectos que estão sendo relatados, pode garantir também o teor de deformação dos mesmos. Diante do vivenciado, foi possível constatar a não possibilidade de evitar as interferências dos fatores pessoais, pois descrever o que vemos ou o que recordamos traz em si uma série de arbitrariedades. Além disso, o uso das palavras, para verbalizar uma experiência estética, é um exercício um tanto quanto complexo. Exercício certamente compartilhado com outros pesquisadores que se colocam numa situação semelhante a essa.

Estaremos apresentando nessa última etapa da pesquisa o artista, seu projeto poético, e o modo como se estrutura uma idéia coreográfica tendo como ponto de partida os corpos que estão à sua disposição. Para tanto, estamos nos propondo realizar três tarefas simultâneas: olhar para a obra em gestação, seu processo e sua estruturação; expor o modo como o criador partituriza os corpos que estão à sua disposição, na tentativa de resgatar a ação e as motivações de

uma obra coreográfica em processo; e observar a intervenção do acaso durante o processo de criação artística.

Decerto que esta tentativa não pôde ser vislumbrada por um espectador estático diante do que estava sendo construído. Em síntese, essa tarefa consistiu em observar a conexão entre aquilo que é pensado e desejado pelo coreógrafo, com aquilo que realmente estava acontecendo numa metamorfose contínua, num longo percurso de dúvidas, acertos, ajustes certezas e incertezas teceram essa obra.

5.1. O projeto poético e a materialização da obra

Um processo de criação em dança apresenta indiscutivelmente, uma condição de pesquisa onde o artista, autor da obra, no confronto com determinadas realidades, vai esboçando pouco a pouco o seu “método”. Esse confronto é, nada menos do que as apreensões dos fatos vividos que, assimilados pelo corpo e guardados no inconsciente, encontram espaço para serem expressos nos laboratórios de criação trazendo a marca fundamental do artista: seu projeto poético.

Borelli, como dissemos anteriormente, teve como proposta apresentar um trabalho inspirado na insanidade, numa montagem que combinava as linguagens da dança e do teatro. A estupidez e a demência serviram de roteiro inicial, mas a obra possibilitou inúmeras outras leituras, fator que cerceia a dança contemporânea.

A insanidade foi considerada por Borelli como uma experiência mística, proveniente dos estados alterados de consciência. Reflete desordens ou disfunções dos órgãos sensoriais e do Sistema Nervoso Central, desencadeando o que costumamos chamar de loucura. Uma experiência marcada pelo desvio de uma suposta percepção precisa da realidade.

A dimensão dessa criação coreográfica foi adensada ao longo de um processo que incorporou um conjunto de ações basicamente conduzidas por duas vias:

- Uma via intelectual, buscando explorar as diversas concepções de loucura.
- A outra via, corporal, onde, informações, estímulos, lembranças e reflexões se apossam do universo do artista, sendo re-significados e levados para o canal de expressão mais peculiar da Dança Contemporânea: o corpo em toda a sua fisicalidade.

O trabalho que recebeu o título de *Jardim de Tântalo* partiu do personagem mitológico Tântalo, que, ao tentar se igualar aos deuses acaba condenado a um suplício eterno: estar perto da água, que se afasta quando tenta bebê-la; e perto das árvores, com seus galhos que se encolhem quando tenta apanhar seus frutos. Tântalo simboliza o tema da elevação e queda – a eterna insatisfação da natureza humana.

Borelli vem amadurecendo os seus trabalhos de criação coreográfica, com uma certa singularidade, ao lidar com temas que nos remetem a reflexões profundas sobre os problemas da existência humana. São trabalhos que exacerbam os movimentos energéticos em situações constrangedoras, resultando quase sempre num espetáculo de alguma forma, impactante. Com *Jardim de Tântalo* não haveria de ser diferente.

Acompanhamos passo a passo a gestação de uma obra, que trazia desde a sua origem a marca da imprevisibilidade. O desejo de falar de um ser humano que se expõe à nudez de si mesmo são questões íntimas que tem a ver com a história de vida, as crenças, valores de um artista que caminha obstinadamente numa imersão cada vez mais aprofundada em temas singulares.

Não podemos esquecer que estamos considerando a dança enquanto uma experiência estética, tanto do artista que a produz, quanto do público que a recebe; e são essas experiências estéticas que promovem incessantemente efeitos colaterais sobre as coisas. A dança também considerada como elemento propiciador de elos relacionais incomensuráveis, sobretudo quando se percebe o quanto ela está estruturada em torno de eixos, sejam eles culturais, sociais, subjetivos.

Borelli, nos intervalos dos exaustivos ensaios nos confienciava

algumas particularidades. Afirmava que, em suas criações, é necessário existir experiências reais concretas, e não imaginadas; pois, apenas dessa, forma, ele concebe a idéia de um intérprete potencializando uma idéia coreográfica. Podem ser lembranças de alguma cena cotidiana acontecendo nas ruas, nas notícias de jornais, nos olhares das pessoas que transitam soltas no mundo. O que parece existir em seus trabalhos, principalmente em *Jardim de Tântalo*, é o diálogo entre um homem comum que abstrai de seu cotidiano, elementos significativos e um construtor de cenas traduzindo para a dança suas experiências através de uma fisicalidade exuberante.

Embora Borelli não tenha iniciado a confecção dessa obra com um entendimento claro dos seus propósitos, pois as conexões internas são múltiplas, houve desde o início um aspecto relevante: em nenhum momento deveriam emergir as representações que habitualmente fazemos da loucura. O percurso dessa investigação deveria convergir para a riqueza gestual dos corpos em estado de delírio como elemento expressivo.

Pensadores como Michel Foucault, Stanislav Grof, Erasmo de Roterdan, Arthur Schopenhauer, Carl Gustav Jung, Antonin Artaud e Franz Kafka, foram nutrientes dessa investigação, contaminando pouco a pouco o início desse projeto poético.

Borelli criou um sistema um tanto quanto peculiar no seu modo de operar os procedimentos lógicos da sua investigação. Um diálogo entre construção e desconstrução, caos e ordenamento, fluidez e rigidez. Opostos que buscam um estado corporal específico, potencializado.

Dentro dessa rotina, o roteiro foi se estruturando pouco a pouco através de um amadurecimento provocado pelos rituais de investigação. Nesses rituais, Borelli propunha uma espécie de preparação, um aquecimento. As ações corporais constituídas de exercícios de alongamento e de flexibilidade realizados de forma independente, onde cada um busca seu espaço-tempo interno de execução de movimentos. O elenco, naturalmente envolvido nessa proposta, não apenas disponibilizava seus corpos para os laboratórios investigativos, como também disponibilizava seus estados afetivos, suas

experiências de vida, suas subjetividades.

Borelli propunha ao grupo uma preparação corporal criada e desenvolvida por ele próprio. Eram seqüências de exercícios que se repetiam todos os dias, com pequenas alterações ou ajustes em função das próprias necessidades coreográficas.

De início, o grupo se preparava individualmente com uma movimentação própria buscando um aquecimento geral: articulações, músculos, estados corporais, respirações, numa imersão profunda em gestos e posturas mesclando os princípios do balé clássico e da dança moderna. Uma série de movimentos envolvendo todo o corpo, como transferência de peso e deslocamentos.

Como cada integrante trazia inscrito em seu corpo, uma experiência anterior diferenciada, era comum observarmos dinâmicas corporais em constante modificação interagindo com o meio.

Num segundo momento, Borelli propunha uma seqüência de exercícios onde todos os envolvidos repetiam metodicamente a cada encontro. A matriz dessa seqüência estava referenciada pela técnica do balé clássico. Eram pliés, tendús, glissés, rond de jambes, developés, todos reconstruídos com uma outra dinâmica corporal, ou seja: pés paralelos, braços ao longo do corpo, soltura da coluna vertebral, etc.

Segundo Borelli, essa atitude se justificava porque no início da sua formação de bailarino, obteve uma forte influência da técnica do balé clássico. Essa forma de conduzir a preparação corporal trazia implícito um desejo de resgatar/dialogar elementos do seu passado corporal.

Quando questionado a respeito desse procedimento, o coreógrafo afirmava que, embora não compartilhasse mais dos princípios dessa técnica de dança, achava-a importante, pois possibilitava um certo ordenamento e coerência naquilo que estava propondo ao grupo. Além disso, era instigante subverter o código de uma técnica específica. Ao provocar uma degeneração dos conteúdos viabilizam-se surpresas, resultando na experimentação do acaso.

Numa terceira etapa (a mais interessante, certamente), o grupo

assumia uma disposição espacial circular e iniciava um *ritual de investigação*. Sem que houvesse um comando ou uma ordem pré-estabelecida, cada intérprete se dirigia ao centro do círculo e iniciava um trabalho de investigação corporal através de movimentos criados espontaneamente. Esses momentos eram caracterizados pela possibilidade do intérprete se confrontar com suas experiências existenciais mais íntimas, trazendo-as para o seu corpo. Durante um bom tempo, os intérpretes adentravam nesse “espaço mítico” numa imersão física, psíquica e temporal.

Borelli pretendia com isso, buscar uma ruptura com o habitual, desconstruir. Buscar um espaço mais ampliado de consciência corporal, um espaço íntimo de investigação onde as experiências pudessem ser compartilhadas. Com isso, uma grande cena magnética ali se instalava provocando uma dilatação das fronteiras instauradas pela dança, instauradas pelas subjetividades. Embora também participasse desse ritual, sua preocupação fundamental era observar como aqueles corpos se resolviam com os seus próprios corpos e com os corpos dos outros intérpretes.

Subjetividades sendo expostas uma vez que esses rituais tinham, como objetivo principal aguçar as sensibilidades e tornar os corpos potencializados e realmente disponíveis para o exercício de criação.

A impressão que se tem vendo as propostas de Borelli é que esse processo de preparação corporal, ora com códigos formais dentro de um vocabulário convencional que requer um conhecimento específico de uma técnica específica; ora através de um processo de desconstrução desses esquemas corporais e dos códigos já incorporados, propõe uma desestabilização dos mecanismos de controle do intérprete.

Essa desestabilização, estimulada por Borelli, produzia naqueles corpos o insumo necessário para a obra que estava sendo gestada. Sonegava-se o convencional a fim de produzir a incerteza.

Um desses rituais acabou gerando um relato descritivo:

“Todos os integrantes do grupo espalhados pelo estúdio, deitados. O exercício é individual, solitário. Pouca luz. Clima intimista que incomoda, ao mesmo tempo que acolhe.”

Aos poucos, cada um inicia uma movimentação. De início minuciosa, de partes isoladas do corpo numa lentidão também instigante. Os movimentos são contínuos e perpassam por toda a estrutura corporal do intérprete. Olhos fechados e muito tempo de investigação no chão, deitados. Depois assumem uma posicionamento corporal mais verticalizado: nível médio ou alto. Cada integrante procura um espaço individual, interno e externo. Pesquisam um gestual próprio, tentando arrancar de si gestos pré-determinados, estereotipados. Não parece ser tão simples assim. Muitos demonstram uma certa irritação com essa proposta, como se não houvesse mais nada a ser investigado. A proposta era distanciar-se o quanto fosse possível do aspecto racional do movimento. As torções, contrações, inversões; tudo é exageradamente explorado. O ritmo aumenta. A velocidade dos movimentos fica mais intensa. A respiração torna-se bem mais ofegante. Algumas colisões entre os corpos e os objetos da sala acontecem. Assustam o intérprete, deixando-o por alguns instantes numa posição estática. Num determinado momento, sem que haja um comando específico, os intérpretes tomam contato com o mundo externo abrindo os olhos e estabelecendo contato com os outros integrantes do grupo. Uma sonoridade musical é utilizada a fim de sugerir um determinado clima. Penso que tudo isso tem a ver com o tema da pesquisa: a insanidade, uma vez que os sons trazem à tona sentimentos reprimidos. Esse clima sonoro propicia um clima afetivo particular. Produz uma projeção de sentimentos através da modulação sonora e surgem algumas expressões emocionais primitivas. Tudo se mistura: prazer, exaustão, tédio. Quando a investigação chega ao fim, após quase sessenta minutos de atividade, os intérpretes se largam no chão buscando resgatar e apreender as sensações adquiridas. É uma experiência fascinante acompanhar esse exercício, sobretudo pela energia que cada corpo emana durante e após a investigação” (Solange Borelli – fevereiro/2001 – relato de um acompanhamento da preparação corporal dirigida por Sandro Borelli)

Essa rotina era diária e certamente exaustiva. O coreógrafo observava, experimentava, criava frases de movimentos. Frases de movimentos que primeiramente passava pelo corpo do coreógrafo, depois para os corpos dos intérpretes. Idas e vindas.

Havia algo incomparavelmente íntimo na preparação corporal proposta

por Borelli. Nenhum exercício deveria constituir uma demonstração ou uma exacerbação de habilidades. Deveria sim, fazer transcender um estado corporal que possibilitasse a descoberta de uma outra pessoa. Um *nascer de novo*, e nesse renascer, o intérprete se confronta com um outro modo de resolver o movimento proposto.

Embora o elenco participasse da criação, discutindo e propondo resoluções cênicas, não se tratava em nenhum momento de criações coletivas, intencionando fazer de cada intérprete um autor igualmente responsável pelo produto. O que se percebia era um grupo de trabalho que se formava pela reunião de alguns artistas intérpretes em torno da figura de um criador, que funcionava como *cabeça* do projeto estético. Estamos falando de uma obra que ostenta a assinatura de um criador genuíno e também autor do roteiro dramático.

Não conversávamos tão diretamente sobre o assunto, mas Borelli tinha conhecimento da temática da pesquisa acadêmica que estava sendo desenvolvida. Para ele, o acaso se traduzia como princípio da criação artística. Porém é necessário que de alguma forma, na obra coreográfica se garanta um certo controle das ocorrências. Nesse sentido, Borelli reafirma alguns valores implícitos no conceito clássico de arte: o controle e o poder de exercer sua vontade numa ação criadora.

Na verdade o coreógrafo não fazia muita questão de discutir esse aspecto da criação, porque não considerava um fato assim tão relevante na elaboração coreográfica. O acaso representa para Borelli um elemento que colabora para algumas soluções da obra, assim como qualquer outro tipo de colaboração. Para o coreógrafo, a dança, pelo menos a dança que ele estava construindo, continha um aspecto lúdico, como um grande jogo. Um jogo onde não há vencedores, nem perdedores. Há trocas. Nesse sentido o previsível e o imprevisível se tornam parceiros e atuam num espaço de colaboração mútua.

Previsível no sentido de um acontecimento considerado irreversível. O que está sendo criado acontece naquele momento, naquele corpo, e naquele formato. Qualquer tipo de atualização instaura um outro acontecimento.

Imprevisível no sentido de designar o aleatório, ou seja, incorporar o tempo marcando a existência de todas as coisas, e por conta disso, que está sendo criado naquele tempo e espaço determinado, é um tempo e espaço absolutamente vulnerável às inúmeras possibilidades do fato acontecer. Portanto, sofre alterações irrevogáveis. Borelli, talvez não soubesse o quanto seu pensamento estava conectado ao pensamento quântico, no sentido de um tempo e espaço redimensionados.

A possibilidade ou não dos intérpretes realizarem com seus corpos aquilo que estava sendo proposto; ou, a possibilidade do seu próprio corpo, de criador, explicitar através de movimentos o que estava criando, solicitava uma outra reorganização. Borelli chamava essas relações conflituosas de alteração de rota.

Enquanto pesquisadora esses embates eram momentos extremamente férteis, pois ali eram evidenciados os caminhos e descaminhos na construção daquele projeto poético. Eram certamente, situações imprevisíveis que aconteciam durante a confecção da obra e que alterava o roteiro definido anteriormente pelo criador.

Na realidade, esses impecilhos não impossibilitavam a evolução do trabalho, apenas provocavam angústias. No entanto, sabemos que a angústia alimenta a criação artística, numa perspectiva semiótica, encontra-se entre o insight criativo e a materialização da obra.

Borelli entendia que em algum momento, o processo de criação deveria ser finalizado, mesmo que provisoriamente. E dentro desse fechamento seria instaurado um período de burilamento dos elementos coreográficos já configurados. Entendia, o coreógrafo, que o trabalho não poderia ser assim tão vulnerável, além das vulnerabilidades próprias dessa arte. Para ele, a dança já contém inúmeras portas abertas, que fogem do nosso controle, e que devemos tentar negociar com o acaso. De qualquer forma, o acaso não apenas traz soluções como também, potencializa a obra que está sendo gestada.

Borelli não tenha iniciado a confecção dessa obra com um entendimento claro dos seus propósitos, pois as conexões internas são

múltiplas, havia desde o início um aspecto relevante: em nenhum momento deveriam emergir as representações que habitualmente fazemos da loucura. O percurso dessa investigação deveria convergir para a riqueza gestual dos corpos em estado de delírio como elemento expressivo.

Essas indicações mostravam como o coreógrafo transitava na ambigüidade do seu próprio discurso. Ao mesmo tempo em que propunha uma certa cristalização dos elementos até então desenvolvidos, provocava aberturas em determinadas cenas já bem estruturadas. Alertava o elenco inclusive, sobre a necessidade de investigar um pouco mais as possibilidades de realização de uma determinada parte da coreografia. Esse era o seu discurso: o “fechar” e o “abrir” portas. Provocar rupturas nas cenas aparentemente finalizadas.

Em vários momentos Borelli optava por ensaiar apenas algumas estruturas de movimento dentro daquilo que já havia sido construído. A idéia era subtrair qualquer elemento expressivo que pudesse “carregar” desnecessariamente a obra; o que poderia ser nocivo ao trabalho.

Para que isso ocorresse, havia a necessidade das inúmeras repetições. Implícito a esse procedimento estava o desejo do coreógrafo de que o corpo do intérprete criasse uma linguagem concreta, física, de alta carga poética.

Esse tipo de procedimento causava no elenco um extremo cansaço físico gerando situações de desconforto, onde, muitas vezes fragilizava os relacionamentos dentro do grupo. Essas fragilidades são ingredientes importantes no processo de criação artística. Sobretudo na dança, que integra subjetividades lidando com circunstâncias advindas do universo particular de cada um dos integrantes.

As cenas iam pouco a pouco se construindo dentro da proposta iniciada pelo coreógrafo, articulada junto aos intérpretes e re-organizada novamente pelo coreógrafo. Durante os breves intervalos dos ensaios, o grupo conversava a respeito das sensações advindas das experiências que ali se instauravam. Borelli ouvia atentamente e muitas vezes incorporava algum elemento significativo dessas discussões, na obra em construção.

“A idéia dessa criação incorpora um contexto pessoal, pois representa uma imersão mais aprofundada em temas que inexplicavelmente venho tratando há tempos em minhas obras. Falo de um ser humano que se expõe a nudez de si mesmo. Um ser tristonho, faminto de explicações para seus fantasmas, envoltos em sonhos jamais realizados, alegrias desfeitas, partidas sem despedidas. Projetos de vida que nunca saíram da esperança. Essas alusões dão a dimensão do meu trabalho (...) Neste universo insano, as noções de tempo e espaço se apresentam, ao meu ver, completamente alteradas. O real e o não-real se confundem assombrosamente, a ponto de desencadear um outro olhar instaurando um elemento fascinante: o saber (...) Falo de uma sabedoria que denuncia, que ironiza, que traz inquietudes. Que toma o falso pelo verdadeiro, a morte pela vida, o homem pela mulher. Um mundo em completa desordem.” (Sandro Borelli – julho/2001)

Uma das discussões a respeito da insanidade dizia a respeito das relações estabelecidas entre o insano e o espaço físico. Dentro do entendimento do grupo e do coreógrafo, o que aprisiona o louco, é o tempo e sua linearidade. O espaço, dentro dessa concepção, é um elemento amplamente utilizado pelo louco. Quanto loucos não conhecemos como eternos e incansáveis andarilhos? O louco brinca com o tempo, fingindo domina-lo.

Havia, no trabalho de Borelli uma peculiaridade compartilhada entre os integrantes do elenco: cada gesto, cada movimento necessita ter uma presença real que traduza uma verdade interior, uma verdade compartilhada. Borelli entendia que apenas dessa forma o seu trabalho transcenderia. Acreditava inclusive, que essa idéia deveria alicerçar seu trabalho de criação/composição coreográfico.

Outras características estavam impressas no trabalho desenvolvido especialmente para *Jardim de Tântalo*: a utilização do espaço e o modo recorrente de como o coreógrafo definia e organizava a utilização desse espaço cênico: a trajetória dos bailarinos, onde preponderava um percurso linear e obstinado, convicto, entradas e saídas em cena, sem interrupções.

Em alguns momentos, a cena construída por Borelli era representada por um duo: um intérprete que dialoga com a sua própria imagem refletida no

espelho.

Havia uma lógica impregnada na construção desse trabalho: um ou dois intérpretes estariam sempre em cena, em destaque. Enquanto isso, os outros, embora participassem dessa mesma cena, assumiam uma posição e uma movimentação mais distanciada, porém presente.

Trajetórias definidas. Repetições de gestos compartilhados por todo o elenco. Todos esses elementos conspiravam para a concretização daquela obra. Vários caminhos foram experimentados. Várias tentativas, com acertos e erros, objetivando acima de tudo materializar uma idéia e expressá-la de alguma forma.

Dessa forma Borelli vem construindo seus trabalhos de forma cada vez mais sofisticada. Em *Jardim de Tântalo*, esse resultado ficou bem mais evidente. O modo como o movimento passava pelos corpos, e os corpos passavam pela cena que estava sendo construída permitiu-me perceber a singularidade poética desse artista.

Borelli não trabalhava com um elenco que, dentro dos parâmetros usuais da dança, dispunham de habilidades físicas específicas. O que lhe chamava a atenção na verdade era a diversidade e a possibilidade ou não de ocasionar transformações nos corpos dos intérpretes que se candidatavam para aquelas experiências estéticas.

Um julgamento muito comum, de uma qualidade artística atrelado ainda aos conceitos clássicos de arte, é a dificuldade de execução de uma determinada obra, como uma destreza. Uma obra que não evidencie essa destreza do artista parece não ter tanto valor assim. Uma vez que o acaso não se submete à habilidade, manifesta-se aqui o papel do controle e da dificuldade da execução na definição do valor estético.

Mesmo que essas concepções tenham sido obstruídas na arte contemporânea, observa-se, de algum modo resquícios desse pensamento nas atitudes de Borelli, e de muitos outros artistas da contemporaneidade. Mesmo assim, o artista cria ferramentas inusitadas para vencer essa resistência instaurada pela própria natureza.

Dessa forma, podemos considerar que o olhar do artista nunca está desprovido de propósito, e tudo pode conter um efeito estético surpreendente. Quanto mais um sistema se torna instável, há, pelo menos duas novas estruturas possíveis para as quais ele pode evoluir. As dificuldades corporais, as instabilidades emocionais, os registros pessoais apresentados por cada intérprete foram re-significadas e transformadas em cenas altamente instigantes dentro da obra.

Não se trata apenas de investir na qualidade gestual dos intérpretes, mas também e principalmente, nas relações desencadeadas dentro do grupo através de uma pesquisa de alto teor artístico.

Situações do cotidiano também evidenciaram o elemento inesperado na confecção dessa obra. Aceitar ou não essas situações no contexto desse trabalho é uma decisão que deve ser tomada apenas pelo artista. Porém, quando ele reconhece que, o que está em jogo não é apenas a aparência externa da sua criação, mas também o diálogo com uma ordem de grande complexidade se dá conta que esse fenômeno, o acaso, garante a dinâmica da criação artística. Reconhece, portanto, a sua legitimidade.

Uma das cenas construída por Borelli partiu de uma experiência comum. Um dos intérpretes, durante o ensaio, esperava as orientações do coreógrafo que experimentava algumas combinações de movimentos. Nessa espera, o intérprete retira do bolso um pedaço de chocolate envolvido por um plástico, e degusta esse alimento lentamente. Logo após brinca com o papel que envolvia o chocolate produzindo sons e ruídos próximo aos seus ouvidos. Sem que se perceba, o coreógrafo o observava. Solicita à esse intérprete que refaça essa ação algumas vezes. Decerto que essa cena foi incorporada na obra, provavelmente, por se tratar de uma conquista estética agenciada pelos envolvidos naquela cena.

Sabemos que é muito mais fácil pensar o acaso em ocorrências onde ele é provocado, do que localizá-lo na produção de uma obra onde ele é incorporado como um acidente. Nesse caso, ele é admitido uma abertura para o desvio, sem qualquer comprometimento com as coerências estruturais. Esse tipo

de situação coloca em destaque a presença de vários elementos e processos não intencionais podendo ser entendido como um processo de influência mútua, e não como uma interferência de elementos isolados. Sob essa óptica, podemos referenciar Jung, através do conceito de Sincronicidade, procurando integrar e extrair significados no cruzamento de fatos ou situações independentes.

Nas obras de Borelli há uma profunda relação com o fator espaço e tempo. Em *Jardim de Tântalo* cada cena foi construída de um modo bem peculiar. Não havia um tempo definido. Havia sim um espaço e uma ação corporal que precisava ser finalizada para dar início à próxima cena. A trajetória espacial pouco se alterava, mas o tempo de execução da ação corporal era diferente a cada execução. Esse procedimento abre uma problemática que comporta inúmeras discussões. Uma delas é o questionamento do caráter absoluto das nossas noções de espaço e tempo, amplamente abordado no princípio da incerteza de Heisenberg, onde toda medida de posição interfere com a medida que corresponde ao momento. Discussão essa, evidenciada nos capítulos anteriores.

Em suas conversas, Borelli se revela um artista extremamente racional. É fácil notar o quanto seu processo de criação envolve uma intensa atividade intelectual. Essas operações cognitivas colocam o homem como intérprete do mundo pela mediação dos signos, conceito apresentado anteriormente dentro de uma perspectiva semiótica. Quando consideramos o processo de criação coreográfica uma ação contendo um sistema de signos que passa pela percepção, tendo necessariamente uma conexão cerebral, ou seja, passando pelo pensamento, temos condições de entender um pouco mais a lógica de construção coreográfica desse artista.

No entanto, é bom que ressaltemos que essa racionalidade pouco tem a ver com o controle total da sua obra. Nem seria possível, pois, segundo o coreógrafo, existem três momentos a serem considerados: aquilo que deseja realizar, aquilo que realmente está sendo realizado, e aquilo que está sendo oferecido ao público. Nesses três momentos o imprevisível se instala de maneira implacável.

Outra peculiaridade impressa nesse trabalho artístico é que Borelli também participava do espetáculo enquanto bailarino-intérprete, realçando uma preocupação assumida como um confronto estabelecido entre o artista/coreógrafo, que tenta manter o controle geral dos mecanismos da construção de um espetáculo, e o bailarino/intérprete, de forte presença cênica também condutor de toda a dinâmica da cena.

Enquanto obra pronta, *Jardim de Tântalo*, cumpriu o que se propôs: instigar a minha curiosidade e reflexão enquanto pesquisadora e propiciar estados estéticos/emocionais impressionantes. A montagem criava enigmas à todo momento. Ambientada dentro de uma proposta que sugere o onírico, *Tântalo*, personagem mitológico que representa o arquétipo da eterna insatisfação humana, deu espaço para essa transcendência. Espaço onde o caos ordena os caminhos da dança.

A insanidade, que serviu de roteiro inicial, pode ser descartada para abrir espaço a outros caminhos mais interessantes, com momentos de lirismo e poesia. A ousadia e a técnica apurada do elenco deixou impresso o comprometimento com o espetáculo apresentado. Para quem pode acompanhar a temporada desse espetáculo, ficaram nítidas essas impressões.

Embalados por uma trilha sonora envolvente, os bailarinos descartaram o clichê de olhos esbugalhados, comuns nas montagens dessa natureza. Gritos, sussuros e um longo silêncio incomodavam àqueles que estão acostumados a ver música atrelada à dança.

Carlos Briganti, médico da Santa Casa de São Paulo, especialista em Psiquiatria, participou de alguns ensaios desenvolvendo conversas com o coreógrafo e o elenco objetivando elucidar algumas questões sobre a insanidade. Teve também a oportunidade de levar um grupo de pacientes para assistir uma apresentação da companhia, gerando o texto que reproduzimos abaixo:

“DE QUEM SÃO OS GRITOS? Azul em espaços, sons discordantes, preparam o espírito. A viagem além de inesperada e prometida sempre esteve lá. Sinto as respirações arfando entre angústia e medo. A loucura eterna vilã humana, toma formas e sentidos. Tantalizar ou provocar desejos irrealizáveis,

compartilhamos todos a mesma enfermaria global, transcendendo o palco. Olhos hipnotizados, coração disparada, boca seca, que saudades das minhas pupilas que cegavam ao ver. Alma lavada. Inicia-se uma demonstração atemporal do humano. Na mesma intensidade das mãos que percorrem as entranhas do corpo, mais além de um ritual. O som à 'ritornello' quase sempre, voltará. Os corpos se refiguram em polifonias bailarinas de um equilíbrio nem sempre perdido. Chão e movimento ritmam o compasso do espetáculo. Gritos roucos, semi desesperados, distanciam o encontro da solidão humana. Loucura ou solidão. Amor ou grito louco de paixão. As respostas acontecem dos espaços criados entre movimentos. Contorcem em unicidade as multiplicidades de desencontros, promovendo raros encontros. Poder, catarse, gesto, confusão, delírio, fabulação, produzem o eterno retorno através do fantasma vestido de refrão. Aqui não tem mais sonho onde sonho todos os sonhos. A plenitude de um grupo que procura uma busca sob a harmonia desconcertante do eterno desequilíbrio. Suspense do corpo que confunde. Quem é louco? Seria louco na busca de um eterno sapato que suporta o caminhar? Seriam os descalços pés mais tateáveis? Seria o choque dolorido de corpo contra o muro, criando a dor que nos desperta? Seria o limite imposto por um poder? Ataca-se a normalidade espancando a loucura? De quem são os gritos? Dos olhares? Dos ouvidos? Das Dores? Ah! onde se escondem as Marias das Dores? Nas entranhas de um gesto com rara certeza ou nas trocas dos olhares quase desconfiados de paranóicos? Caminha-se a exaustão. Sempre em ângulos retos. As curvas alucinam os círculos que rodam produzindo mais vertigens. Gestam novos gritos de alguma coisa. Anda-se numa procura ou num caminho em descaminho? As duplas se formam, surgem as graças do amor infindo. O encontro dos corpos que parem uma saudade de amor. Amor e loucura ou graça divina. O divino sacralizado de loucura. Corpos abençoadas sob danças insensatas dos encontros. Momento religioso de desespero em fé. O refrão atordoa corações presentes. Impossível a não comunhão que assemelha, respalda. Sou aquele mais aquele, além daquela. Quem sou, senão todos e todas. Ou apenas nenhum de tanto, entretanto. Ou singelamente apenas o retorno. Duplas retornam ausentes de preocupação. Dançam além da morte. Contorcem-se. Encaixam-se na sensualidade da vida. Coxas que se entrechocam quase em volúpia. Resta respirar a espera de um grito de esperança. Surge senão imediato, a respiração sôfrega, a repentina mudança de um referencial, o corpo explode na misericórdia da terra. Deita-se o suficiente. É espaço de uma pausa musical. De uma colcheia, de um som sustentado em respirar. Respiro em constrição de esconder o

desejo de um prazer. Comunicação é afeto em carne. Músculos convulsivos, tremores, gemidos, cantares, passadas, pauta musical, sonhos. Viagens de encontros e quase achados que FAR-15 compõem. Atinge além dos corações. Toca almas, atíça vergonha, erotiza humano, grita sensato, transforma louco em dançarino vivo. Momentos destes revitalizam a crença no ser, em sua árida condição humana.” (Briganti,2001)

“Seria um prazer maravilhosamente insano dizer porque as pessoas coreografam e como coreografam. Mas, na verdade, sinto-me seguro para traçar o curso desse processo. O artista extrai uma nova vida de si mesmo e trata de lhe dar forma, para que um bailarino possa revelá-la a um público. Quando há talento envolvido, o artista também contribui para a promoção da sua arte. Pergunto-me ainda se o público faz idéia de quanta esplêndida arte ele perde por não assistir aos ensaios. De qualquer forma, o que as platéias de fato conhecem é o milagre que ocorre quando tudo se mescla adequadamente. Conhecem o êxtase comovente que irrompe do palco ou do local do ensaio, arrebatando as partes de nosso íntimo que não conseguimos proteger da beleza.” (Louis,1992:141)

6. Discussão

Na verdade, o que aqui trazemos não se trata exatamente de uma discussão. Talvez possamos chamar de constatações. Constatações móveis e incompletas, pura expressão da complexidade do tema apontando para outras formas de entendimento da arte.

A primeira constatação se refere às lições deixadas por essa empreitada acadêmica. Foram muitas, sendo que a principal diz respeito à possibilidade de realizar uma pesquisa interdisciplinar, ampliando o acesso às formas conceituais e aliando esses saberes ao campo da arte.

Uma segunda constatação diz respeito a interferência do acaso na ação coreográfica, traduzida por nós como a tensão entre o acontecimento e a escolha, embora as teorias que elencamos para discutir essa relação trouxeram, de alguma forma, conflitos ainda não solucionados entre os saberes e a prática.

O Princípio da Incerteza, aqui apresentado, possivelmente possa traduzir um processo coreográfico; o seu fazer e o seu como fazer. Mas ilumina também um bom número de paradoxos criados pelas próprias cumplicidades presentes na dança; ou seja: o coreógrafo, o intérprete, o tempo, o espaço, além do próprio gestual criado que se articula com os corpos dos bailarinos. Não nos esqueçamos que o corpo do bailarino está submetido às leis da física, e as leis da física equacionam de alguma forma os estados corporais.

A compreensão da evolução do pensamento criativo através de uma abordagem semiótica revelou-se um outro instrumental eficiente nesta pesquisa. Quando nos damos conta de que o sujeito, o pensamento e aquilo que se produz são signos, nos livramos da crença de que somos únicos, independentes e autônomos – absoluto controlador das ocorrências.

Numa outra via de compreensão: nas tendências postuladas por Jung no que concerne a relação entre a ação coreográfica e as coincidências significativas, várias reflexões esclareceram e consubstanciaram as experiências práticas do processo criativo em dança. Sobretudo quando, na visão de Jung, as três categorias de coincidências de um estado psíquico do

observador com um acontecimento externo simultâneo, mais ou menos simultâneo ou ainda, distante no tempo, estabelecem um caminho fundamental para entendimento de uma determinada proposta artística.

Quando consideramos a função transcendental que reúne os conteúdos do consciente e do inconsciente, aliados ao aspecto coletivo, podemos considerar também que o processo de associação de idéias na elaboração de uma coreografia contém um sentido de coerência interna que se instaura a despeito da compreensão ou do desejo do criador. E nesse sentido de inevitável, o acaso pode se instalar adequadamente.

Após transcorrermos teorias, pensamentos, discursos, foi possível constatar uma certa analogia entre a construção de uma obra de arte e as leis que regem o universo. Estamos todos entregues ao desconcertante efeito da indeterminação dos resultados e nunca saberemos exatamente aonde isso vai dar. O próprio artista se surpreende com o desenvolvimento do seu trabalho.

Concretizar momentaneamente um trabalho artístico já deveria, a priori, contentar o autor da obra; no entanto, a angústia da criação propicia situações que operam cada vez mais escolhas diferentes, e a obra vai se recriando, recriando, recriando...

No caso da dança, esse compromisso com o improvável expressa nitidamente uma cumplicidade com a liberdade, sendo que, os acasos, se oferecem ao artista podendo ele usufruir ou não. De qualquer forma, a dança, como qualquer outra manifestação artística traz possibilidades no seu concretizar. São possibilidades que serão utilizadas se corresponder ao desejo do coreógrafo, pois o mesmo tem a liberdade de escolhas, se tiver também uma certeza interna de que pode confiar nesse acaso.

Borelli deixava essa questão muito clara dentro dos seus procedimentos. Sua sensibilidade permitia reconhecer e avaliar se essas situações eram significativas para o seu trabalho de composição coreográfica. Afinal de contas, o artista é o juiz mais severo de tudo o que possa criar, pois traz impregnado em si mesmo um senso de justeza e responsabilidade não

apenas perante a arte, mas também e principalmente perante a idéia que se propôs investigar. É o íntimo compromisso consigo mesmo e com a criação.

Por mais incontáveis que sejam as possibilidades que o artista possa ter para concretizar sua obra, fica-nos claro um detalhe: com o passar do tempo, essas possibilidades vão se estreitando cada vez mais, até o ponto em que se constata que a obra não poderia ser concretizada de outra forma.

É importante que se diga que nenhuma das teorias citadas pode ser considerada o guia absoluto dos caminhos desta pesquisa. O que expressamos aqui foi um respeito pelas obras e pelos seus autores através de uma releitura. Um respeito também pelo coreógrafo, que ao disponibilizar sua intimidade poética, possibilitou que adentrássemos nesse universo tão rico de experiências, e assim, compartilharmos nossas impressões com os possíveis leitores dessa pesquisa.

Obviamente que alguns pontos desse percurso falaram mais forte, enquanto que outros ficaram obscurecidos. Portanto, esse material impresso é fruto de uma interpretação, cujo elemento de mobilização é a própria experiência enquanto artista e enquanto investigadora das experiências estéticas.

Quando afirmamos, no início de nosso discurso, o quanto paradoxal e ambíguo seriam as nossas tentativas de investigar o universo da criação em dança, não tínhamos ainda a dimensão exata dessa realidade. Mas como este estudo demonstra, trabalhar com o acaso é perturbador, pois incita a atitude aventureira e, sobretudo, a crítica ao saber estabelecido.

Talvez, pela existência de espaços não conhecidos dentro de uma obra de arte, mesmo desmontando um processo criativo, o mistério continua. Com isso, aumenta a certeza de que conhecer os bastidores criativos de um determinado artista aproxima-nos do seu fazer, mas a magia desse fazer continua intacta. Essa talvez possa ser a única certeza dentro desse ambiente tão incerto.

Na dança essa questão fica ainda mais evidente. Ao ser exposta, nela está impressa uma enorme rede de significados, de elementos que se

entrelaçam, se combinam, se comunicam e se repelem também. Perceber esses elementos depende de um fator de diferenciação que nos faz localizar dados que outra pessoa não localizaria. Portanto, chegamos a uma constatação importante dentro dessa pesquisa: observar uma obra em construção é observar um objeto que contém múltiplas significações quando em contato com o sujeito. Essa idéia de pluralidade nos liberta e ao mesmo tempo nos aprisiona na insegurança, pois estabelecemos uma outra relação com o mundo, um outro diálogo.

Trabalhar com o acaso é perturbador, incita a atitude aventureira e, sobretudo, a crítica ao saber estabelecido. Portanto, é bom que se saiba que as situações, consideradas inusitadas durante o acompanhamento desse processo, representam uma outra compreensão dessa mesma obra. São novas formas que certamente se relacionam com as diferentes formas de apreensão do mundo. Isso potencializa a obra de arte. Potencializa o artista. Potencializa o pesquisador.

Uma das últimas conversas compartilhadas com o coreógrafo sobre o resultados desse espetáculo, nos faz repensar sobre o artista e seu projeto poético; principalmente sobre o quanto o espetáculo pode ser ampliado, não se limitando apenas a materialização de uma determinada linguagem.

Dessa forma, agradeço ao artista que, generosamente, possibilitou compartilhar dessa experiência criativa e compartilho com todos, trechos da conversa mantida com o coreógrafo no dia seguinte, após a estréia do espetáculo:

“O que você achou de ontem?(...) Foi muito interessante a fala do pessoal que assistiu o espetáculo. Contaram-me que uma mulher estava emocionada. Ela tem câncer, e está em fase terminal. Disse que nunca mais esquecerá esse espetáculo. Ela sabe que tem pouco tempo de vida e que vai levar com ela as impressões disso que assistiu (...) O psicanalista que deu suporte pra gente nos ensaios, levou quinze pacientes para assistir o espetáculo. Eles foram inclusive no camarim, após a apresentação. O médico disse que este espetáculo suscitou muita discussão dentro da terapia de grupo(...) Eu acho importante as pessoas de uma forma ou de outra, se verem dentro do espetáculo, e não fora

dele (...) Houveram momentos complicados. O meu sapato estava molhado. Não houve tempo para secar, de um dia para o outro. Por causa disso, aquele barato de entrar em cena e colocar os sapatos, me angustiou. Nós tínhamos o momento certo da ação. O movimento do outro tinha que acabar exatamente no momento que eu acabava de amarrar os sapatos e elevava o tronco. Só que ficou difícil colocar os sapatos, devido a umidade. Ao mesmo tempo em que isso me angustia, me interessava. Eu quero ver como é que a cena vai ficar nos momentos em que um de nós não acabar a ação no momento combinado (...) Teve também os desencontros com o operador de som. Tem a “deixa” certa de parar a música, ou da música entrar, e ele errou algumas vezes. Isso me irritou profundamente(...) Está vendo, são circunstâncias imprevisíveis que me irritam e em nada me interessa ou acrescenta na obra. Não há nada de poético aí, pois faz com que eu fique preocupado o tempo todo com o espetáculo, e como eu também danço, fica complicado entrar no trabalho. Tenho que fazer um esforço enorme(...) É complicado!(...) O elenco também comentou que naquele momento dos saltitos, se alguém errar vai ser muito difícil consertar (...) Vou precisar estar atento todos os dias do espetáculo(...) Você entendeu as intenções das cenas? Aquele ritual de pôr e tirar os sapatos? Eu vi como uma mania (dentre muitas) que a gente tem. Vi também como um lado místico. Oriental. A idéia de se tirar o sapato quando entra num ambiente. Eu quis fazer exatamente o contrário. Subverter(...) O trajeto em cena, sempre em linhas retas? Eu pretendia que tudo fosse objetivo, direto, sem rodeios. Combinamos que não haveria curvas nos nossos trajetos, você lembra?(...) O elenco participou muito desse processo com as observações, as indagações e as crises. Isso tudo me alimentou.”(Sandro Borelli – dezembro/2001)

7. Anexos

As fotos que se inserem nessa pesquisa cumprem a intenção de ilustrar a discussão aqui proposta. São registros que buscam retratar a intensa e fecunda ação criativa do coreógrafo e dos intérpretes que atuaram nessa investigação.

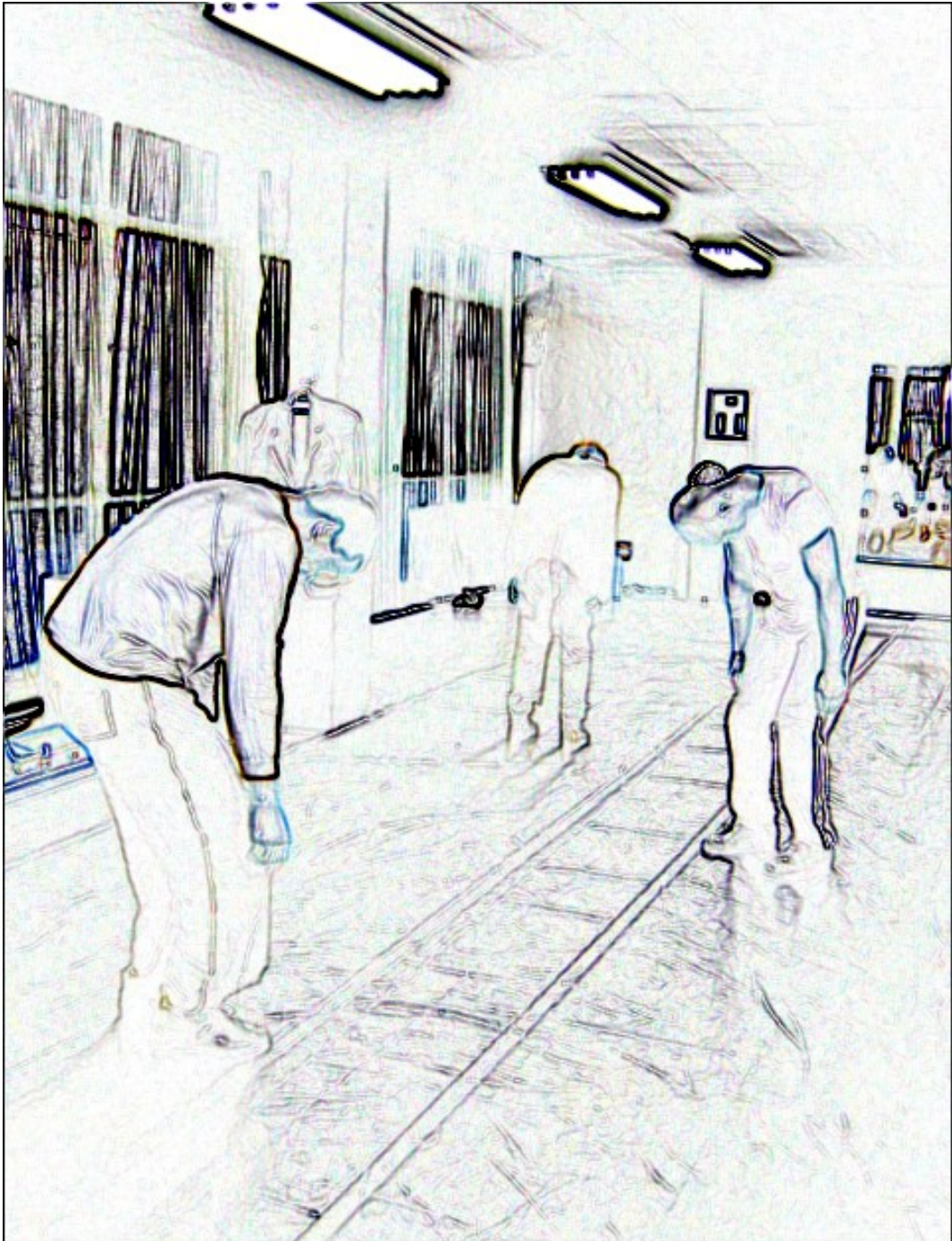
Não buscamos uma linearidade de fatos. Buscamos apenas registrar verdades artísticas, abstrações e estados corporais específicos para a composição dessa obra.

Para tanto, faz-se necessário à atribuição dos seguintes créditos:

- Direção: Sandro Borelli
- Intérpretes: Roberto Alencar, Sonia Soares, Renata Aspesi, Tatiana Guimarães, Sandro Borelli, Marcos Suchara, Marcos Abranches e Franklin Garcia
- Fotos: Gal Oppido e Lenise Pinheiro.







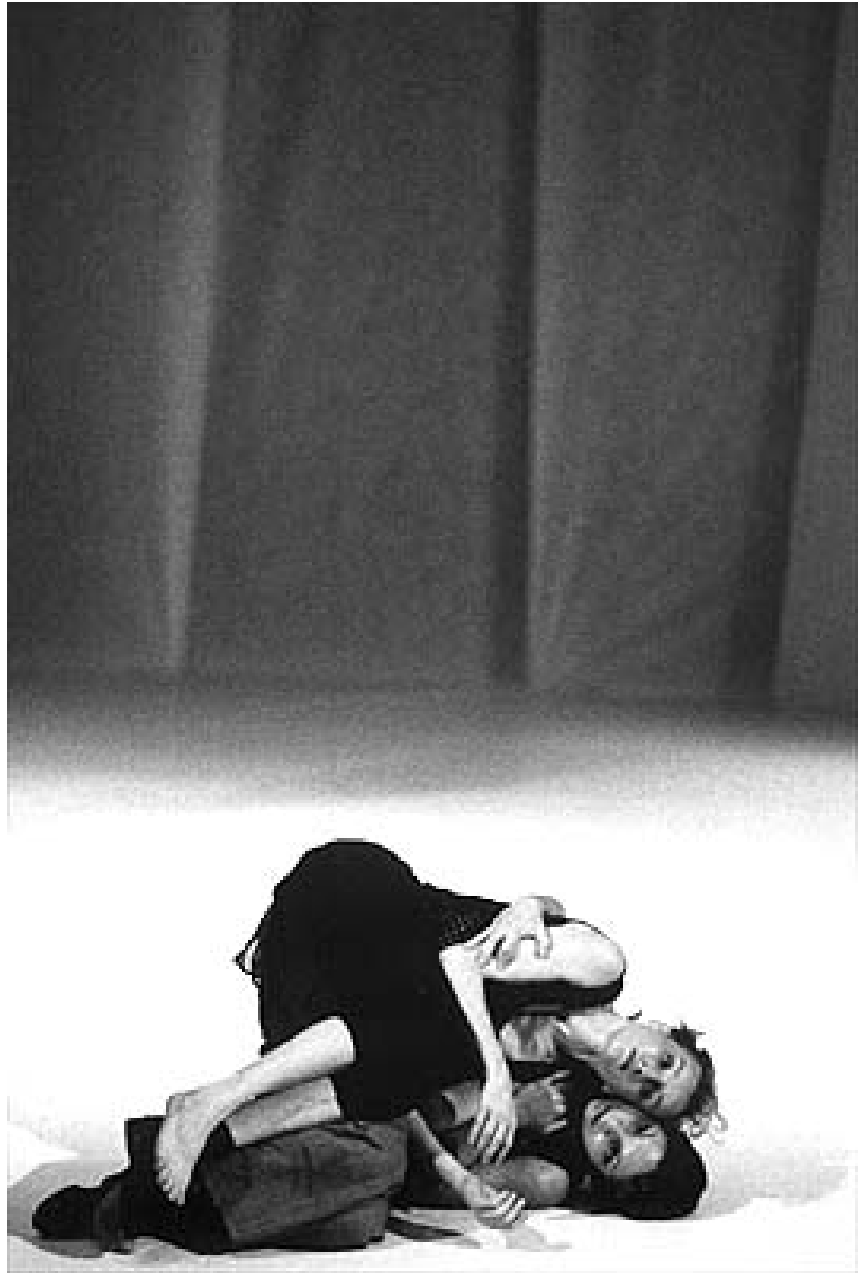












9. Bibliografia

- ABRÃO**, Bernardete Siqueira – org. (1999). História da Filosofia. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda.
- ARISTÓTELES** (1999). Poética in Aristóteles – Vida e obra. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda.
- BANNES**, Sally (1994). Writing Dancing in the age of postmodernism. Wesleyan University Press. Published by University Press of New England. Hanover and London.
- BENSE**, Max (1971). A Pequena Estética. São Paulo: Perspectiva.
- BONFITTO**, Matteo (2002). O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva.
- BOURCIER**, Paul (1987). História da dança no Ocidente. São Paulo: Martins Fontes.
- BRITTO**, Fabiana Dultra (2002). Mecanismos de comunicação entre corpo e dança. Parâmetros para uma história contemporânea. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica. PUC/SP.
- BRUYNE**, Paul de. (1977) Dinâmica da pesquisa em ciências Sociais. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- CAPRA**, Fritjof (1983). O Tao da Física. São Paulo: Cultrix.
- CAPRA**, Fritjof (1982). O ponto de mutação. São Paulo: Cultrix.
- CAPRA**, Fritjof (1988). Sabedoria Incomum. Tradução: Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Editora Cultrix.
- COELHO NETTO**, J. Teixeira (1973). Por uma informação estética. São Paulo: Edições Monitor.
- COHEN**, Renato (1998). Work in progress na cena contemporânea. São Paulo: Perspectiva
- CREMA**, Roberto (1989). Introdução à visão holística. São Paulo: Summus.
- DANTAS**, Mônica. (1999). Dança: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed.Universidade, UFRGS.
- DAWKINS**, Richard (2001). O relojoeiro cego: a teoria da evolução contra o desígnio divino. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras.
- DELEUZE**, Gilles (1992). O que é filosofia? Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- DOSSIER** Danse et Dramaturgie (1997). Nouvelles de Danse, Bruxelles, Contredanse:31
- ECO**, Umberto (1985). Sobre os espelhos e outros ensaios. São Paulo: Nova Fronteira.
- ECO**, Umberto (1997). Obra Aberta. 8ª edição. São Paulo: Perspectiva.
- ENTLER**, Ronaldo (1994). A fotografia e o acaso. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Multimeios . UNICAMP/SP
- ENTLER**, Ronaldo (1998). As poéticas do acaso. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
- ESSLIN**, Martin (1978). Artaud. Tradução James Machado. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo.
- FERNANDES**, Ciane.(2.000). Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e transformação. São Paulo: Hucitec.
- FERNANDES**, Silvia (1996) Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena. São Paulo: Perspectiva. Fapesp, Coleção Estudos - 149.
- FERRARA**, Lucrecia D’Alissio. (1986) A estratégia dos signos. São Paulo: Perspectiva.
- FERREIRA**, Aurélio Buarque de Holanda (1988). Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa. São Paulo: Ed. Nova Fronteira. Folha de São Paulo.
- FONTANELLA**, C. Francisco (1995). O corpo no limiar da subjetividade. Piracicaba: Unimep.
- GAIARSA**, José Ângelo (1988). A estátua e a bailarina. São Paulo: Editora Ícone.
- GARAUDY**, Roger (1980). Dançar a vida. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- GOLDBERG**, Roselee (1998) Performance. Live art since the 60s. Thames and Hudson.
- GOULD**, Stephen Jay (2001). Lance de dados. Rio de Janeiro: Record.
- GOSWANI**, Amit (1998). O Universo Autoconsciente. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos tempos.

GROF, Stanislav. (1987). Além do Cérebro... São Paulo: MacGraw.

HAWKING, Stephen (2001). O Universo numa casca de noz. Tradução: Ivo Korytowski. São Paulo: Editora Mandarim.

HEBERT, Nick (1989). A realidade quântica: nos confins da nova física. Tradução Mário C. Moura. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

HEISENBERG, Werner(1987) Física e Filosofia. Tradução de Jorge Leal Ferreira, 2ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

HEISENBERG, Werner (1996) A parte e o todo: encontros e conversas sobre a física, filosofia, religião e política. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto.

IANNITELLI, David (2000). Steve Paxton e Lisa Nelson em São Paulo in Cadernos do GIPE-CIT, nº 10. Salvador: UFBA/PPGAC.

JOWITT, Deborah (1988). Time and the dancing image. University of Califórnia Press. Berkeley and Los Angeles.

JUNG, Carl Gustav (1981) Memórias, Sonhos e Reflexões. Reunidas e Editadas por Aniela Jaffé.Tradução Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

JUNG, Carl Gustav (1985). Sincronicidade: Um princípio de conexões acausais. 2ª Edição.Obras completas de C.G. JUNG - Volume VIII/3- Sincronicidade. RJ-Petrópolis: Vozes.

JUNG, Carl Gustav (1991) O espírito na arte e na ciência. Tradução: M.M. Barros. Petrópolis: Vozes.

KATZ, Helena (1994). Um, dois, três...A dança é o pensamento do corpo. Tese de Doutorado defendida na PUC –SP, Programa de Comunicação e Semiótica.

KUHN,Thomas (1975). A estrutura das revoluções científicas. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva.

LABAN, Rudolf (1978). O Domínio do movimento. São Paulo: Summus Editorial.

LABAN, Rudolf (1990). Dança Educativa Moderna. São Paulo: Ícone.

LAURENTIZ, Paulo (1991). A holarquia do pensamento criativo. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.

LECHTE, Jonh (2002). Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade; tradução de Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: DIFEL.

LEMONS, Maria Alzira Brum (1992) Reinventando o labirinto. O acaso na ciência e a crítica à modernidade. Dissertação de Mestrado. PUC-SP.

LIGHTMAN, Alan (1993). Sonhos de Einstein; Tradução Marcelo Levy. São Paulo: Cia. Das Letras.

LOUIS, Murray. (1992) Dentro da dança. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

LOUPPE, Laurence (1997). La poétique de la danse contemporaine. Bruxelas: Contredanse.

MARONI, Amnéris (1998). Jung: o poeta da alma. São Paulo: Summus.

MARTINS, Cleide (2002). Improvisação Dança Cognição. Os processos de comunicação no corpo. Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica. PUC/SP.

MORIN, Edgar (2000). Ciência com consciência.Tradução Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. 4ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

OSTROWER, Fayga (1987). Criatividade e Processo de criação. Rio de Janeiro: Vozes.

OSTROWER, Fayga (1990). Acasos e criação artística. Rio de Janeiro: Campus.

OSTROWER, Fayga (1998) A sensibilidade do Intelecto. Rio de Janeiro: Campus.

PALO, Maria José (1998). Arte da criação: dos manuscritos de Charles S. Peirce aos escritos de H. Matisse. São Paulo: EDUC.

PEIRCE, Charles S. (1977). Semiótica. Soa Paulo: Perspectiva.

PEPE, Dunia (1999). O Círculo Filosófico de Viena (p.205-228) in **MASI**, Domenico de (org). (1999). A emoção e a regra. Os grupos criativos na Europa de 1850 à 1950. Trad. Elia Ferreira Ediel. Brasília: Ed. UnB. José Olympio Editora.

PESSOTTI, Isaias (1995). A loucura e as épocas. 2ª edição. RJ: 34 - Literatura S/C Ltda.

PLAZA, Julio; **TAVARES**, Mônica. (1998). Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais. São Paulo: Editora Hucitec.

PLAZA, Julio.(1997). Artigo: Arte, ciência, pesquisa - Relações. Páginas 21 à 31. Revista

Trilhas. IA - UNICAMP. CAMPINAS.

PRIGOGINE, Ilya.(1996) O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista (Biblioteca básica).

READ, Herbert (1976). O sentido da arte. SP: IBRASA.

RENGEL, Lenira (2003). Dicionário Laban. São Paulo: Annablume.

ROBATTO, Lia (1994). Dança em processo. A linguagem do indizível. Salvador, Centro Editorial e Didático da UFBA.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca (1997). Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação.Rio de Janeiro: Funarte.

RUSSEL, Bertrand (1966). O ABC da Relatividade. Rio de Janeiro: Zahar.

SALLES, Cecília de Almeida (1998). Gesto Inacabado. São Paulo: Anablume.

SALLES, Cecília de Almeida (1992). Crítica Genética. Uma introdução.São Paulo: Educ - Editora da Puc-SP.

SANCHEZ, Licia Maria Morais (2001) Baush/Stanslavski: Uma breve interpretação. In Cadernos da Pós Graduação. Instituto de Artes/Unicamp. Ano 5 –volume 5- nº 1 – 2001. ISSN 1516-0793

SANTAELLA Lucia (1983). O que é semiótica? São Paulo: Brasiliense.

SANTAELLA Lucia (1992). A assinatura das coisas. Peirce e a literatura. Rio de Janeiro: Imago.

SANTAELLA Lucia (1998). A percepção: uma teoria semiótica. São Paulo: Experimento.

SANTANA, Ivani Lúcia Oliveira (2.000). Corpo Aberto: Mídia de Silício, mídia de carbono. A Dança em interação com as novas tecnologias. Dissertação de Mestrado defendida na PUC-SP no Programa de Comunicação e Semiótica.

SIMÃO, Luciano V. (1998). Artigo: Da arte, sua condição Contemporânea. Revista Mestrado em História da Arte- EBA - UFRJ, ano V, nº 5, 1998 - Rio de Janeiro.

STRATHERN, Paul (1998). SHOPENHAUER (1788-1860) em 90 minutos. Trad. Maria Helena Geordane. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

TARNAS, Richard (1999). A epopéia do pensamento ocidental. RJ: Bertrand Russel.

ULSON, Glaucio (1988). O Método Junguiano. São Paulo: Editora Ática.

VIANNA, Klauss (1990) A Dança. São Paulo: Siciliano.

VON FRANZ, Marie-Louise (1985). Adivinhação e sincronicidade. A psicologia da probabilidade significativa. São Paulo: Cultrix.

WILBER, Ken (1977).O espectro da consciência. .São Paulo: Cultrix.

WICK, Rainer (1989). Pedagogia da Bauhaus. SP: Martins Fontes.