

O movimento dos desejos no processo de composição coreográfica

Alexandra Gonçalves Dias
Curso de Dança-Licenciatura - UFPel - Professora Assistente
Mestre em Artes Cênicas – UFRGS
Performer/bailarina

Resumo: O trabalho propõe o estudo sobre o processo de composição coreográfica fundado na emergência dos desejos. Partindo do entendimento de que estes movem a criação, os desejos são vistos como propostas para experimentações. São idéias, imagens, processos pelos quais nos apaixonamos e que impulsionam agenciamentos. Trata-se de um movimento que viabiliza conexões e autoriza a criação. Desta forma, o trabalho identifica procedimentos e noções que norteiam o processo de composição coreográfica tendo o fluxo ininterrupto do movimento dos desejos como operador da criação.

Palavras-chave: composição coreográfica, performance, dança, desejo

O movimento dos desejos no processo de composição coreográfica

Alexandra Gonçalves Dias
Curso de Dança-Licenciatura - UFPel - Professora Assistente
Mestre em Artes Cênicas – UFRGS
Performer/bailarina

Onde começa o movimento?¹

Na prática com Educação Somática², a seguinte experiência acontece: em pé e com os olhos fechados, tomamos tempo para observar nosso corpo. Aí então damos um passo à frente e após damos outro passo, com a tarefa de observar onde o movimento começa³. Então, ainda em pé e com os olhos fechados, antes de darmos o passo à frente, nós pensamos, visualizamos o passo à frente e apenas então o fazemos. Após pensamos, visualizamos um passo atrás e depois nos movemos para trás. A seguir, procedemos da seguinte forma: pensamos, visualizamos dar o passo para frente, mas damos um passo para trás, e depois o contrário: pensamos em dar um passo para trás, então vamos para frente.

¹ “Ora, como se passaria do movimento ao repouso se não houvesse já movimento no repouso? No começo não havia pois começo.” (GIL, 2005:13).

² Minha experiência como praticante de Educação Somática ocorreu através do contato com Tatiana da Rosa durante o processo de criação do espetáculo “Instruções para Abrir o Corpo em Caso de Emergência” (2006-07) e teve continuidade nas aulas ministradas por ela no Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre (2008).

³ Entendendo que o objetivo da experiência é a própria experiência e que a pergunta “onde começa o movimento?” opera como imagem que auxilia na percepção, já que “[d]e uma maneira geral, não há uma única posição do corpo que seja estática. O corpo mexe-se sempre imperceptivelmente porque está sempre em equilíbrio tensional. O que significa, por exemplo, “de pé” não designa uma posição imobilizada no espaço, mas implica uma infinidade de posições milimétricas, invisíveis a olho nu, que giram em torno de uma espécie de eixo ou de posição nunca realizada.” (GIL, 2005: 76)

A partir dessa experiência, podemos tentar responder a pergunta inicial deste texto dizendo que: o movimento se inicia na transferência de peso; ou, então, que o movimento começa na região dos ombros; ou que inicialmente, a cabeça se projeta para frente; ou que o movimento nasce de uma torção no tronco; ou, ainda, que a iniciação é dada pelos joelhos; e outras infinitas possibilidades que cada um pode observar.

Dessa forma, do mesmo modo que podemos visualizar as respostas acima, também podemos considerar que o movimento se origina em um lugar em nós que é difícil identificar, descrever e/ou localizar, mas que parece nos engajar por completo e que está ligado ao simples fato de intencionar o dar o passo à frente. Essa simples intenção, que pode nos tomar por completo, nos faz mover.

Assim, ao me apropriar dessa experiência, posso construir um imaginário próprio no qual denomino desejo essa percepção que engaja o meu corpo e que faz explodir o movimento e detona uma dinâmica.

É esse mesmo desejo que pode intencionar um “simples” passo à frente, que potencializa movimentos maiores, é ele que me move a ir para sala de ensaio, me move no querer estar num processo de criação de um trabalho em arte, na vontade de pesquisa e de escrever sobre ela. É esta dinâmica que faz o corpo vibrar e que é capaz de atravessar musculaturas profundas que sinto perfuradas quando estou num momento de performance.

Esse movimento acontece de fora para dentro e de dentro para fora do corpo. Tenho uma atração por certa imagem/cor/atmosfera/sensação/música ou meu movimento faz querer conectar a certa imagem/cor/atmosfera/sensação/música. Assim como no movimento⁴, não há como definir a origem do desejo, pois ele não é gênese, nem resultado, é processo.

Assim posto, desejos são propostas para experimentações, impulsionam agenciamentos. São idéias, imagens, processos pelos quais nos apaixonamos.

No entanto, deve ser claro que o desejo aqui não está associado à única natureza da vontade que se sacia e tem neste prazer a sua finalidade – não tem sentido de intenção e tampouco de conclusão. Podemos falar de desejo num sentido amplo e associá-lo ao que Suely Rolnik (1993: 84) define como a

atração que nos leva em direção a certos universos e repulsa que nos afasta de outros, sem que saibamos exatamente porquê; formas de expressão que criamos para dar corpo aos estados sensíveis que tais conexões e desconexões vão produzindo na subjetividade.

E por isso a importância do segundo momento da experiência proposta no início deste texto, pois, no momento em que visualizamos primeiramente o passo na direção

⁴ “A queda, a quebra do movimento que induzirá outros movimentos pertence já ao seu começo. Cada gesto prolonga-se para além de si próprio, numa continuidade tecida pelo ritmo da dança.” (GIL, 2005:14).

contrária a que finalmente tomamos, existe uma quebra de expectativa. Surpreendemos-nos quando o hábito é alterado, no entanto, a dinâmica do desejo ainda vibra, mesmo diante de uma expectativa mal lograda. Assim, o desejo não é a intenção determinada pela consciência, mas um movimento que viabiliza conexões e autoriza a criação. A dinâmica criadora do desejo é o próprio desejo.

O desejo não se trata de uma natureza que determina, controla, ou ordena o corpo, mas que movimenta e cria agenciamentos. Assim como descrito por José Gil (2004: 57):

O desejo cria agenciamentos; mas o movimento de agenciar abre-se sempre na direção de novos agenciamentos, o desejo não se esgota no prazer mas aumenta agenciando-se. Criar novas conexões entre materiais heterogêneos, novos nexos, outras vias de passagem de energia, ligar, pôr em contato, simbiotizar, fazer passar, criar máquinas, mecanismos, articulações – tal é o que significa agenciar exigindo sem cessar novos agenciamentos. O desejo é portanto infinito, e nunca pararia de produzir novos agenciamentos se forças exteriores não viessem romper, quebrar, cortar seu fluxo. O desejo quer acima de tudo desejar, ou agenciar, o que é a mesma coisa. O agenciamento do desejo abre o desejo e prolonga-o.

Assim, quando a performer norte-americana Deb Margolin⁵ iguala desejo à substância – substância aqui entendida como a matéria da performance, no sentido daquilo que constitui a essência de cada obra de cada artista –, ela está evocando a dinâmica do anel de moebius. Pois, se o material da performance são as experiências pessoais, obsessões, imagens, memórias do artista do *teatro perfeito para um*, então o desejo é o que movimenta e dá corpo à performance. Dar voz ao movimento do desejo é o poder de eliminar *O Juiz* que, para Deb Margolin (1997: 70), é um estado de aprisionamento que podemos nos auto-infligir e que impede que nos adaptemos ao processo.

Portanto, desejo=substância é a atitude de ser fiel, de acreditar no próprio processo e se deixar ser guiado por ele. Assim, o processo de composição é guiado pela incessante busca por não interromper o fluxo do desejo. E é aí que se estabelece um paradoxo formidável, pois a própria busca propõe um rompimento.

Desse modo, a estratégia que potencializa os agenciamentos do desejo está na ausência de estratégia, a busca é por não buscar, é a difícil tarefa de se permitir deixar levar pela experiência, de desistir, de se abandonar. O espaço entre o que eu sou e o que eu preciso pode não existir se pensarmos que “onde eu estou é o que eu preciso” (HAY, 2000: 2).

Não se trata de fazer do desejo uma imposição de caráter narcisista que iria conduzir de forma impenetrável o trabalho de composição. Não se pretende a auto-absorção;

⁵ Margolin (1997: 69) define a performance como uma arte “tão profundamente pessoal como inerentemente política, um Teatro Perfeito para Um”. Para ela, a performance é o campo de extrema liberdade do performer, pois é destituído dos “comprometimentos” do Teatro. Isso porque, segundo a autora (1997: 68 - 69), a performance não é apenas sobre o que se diz em cena, mas sobre o desejo desesperado de dizer, a qualidade e o mistério deste desejo e para tanto é necessário um grande e infinito desejo.

ao contrário, se quer estabelecer o desejo como conceito que é poroso, que se agencia, que se conecta com o mundo, que vibra, que não sabíamos que estava lá, que nos abre ao inesperado e que surge neste espaço do não-esforço, da não-busca.

Esse espaço é processo fluido, capaz de instaurar ambiente propício a continuidade de fundo da circulação da energia, garantindo o nexos, a lógica própria da composição coreográfica (GIL, 2005: 71).

Os procedimentos do acaso podem ser vistos como um portal para esse espaço, pois configuram uma técnica que auxilia no entendimento de que o fluxo não deve ser capturado, mas percebido, sentido, vivido, pois ele já percorre em infinitos movimentos os nossos poros, para dentro e para fora. Para a articulação destes agenciamentos utilizo o jogar de dados empregando a idéia de que o imprevisível pode nos surpreender e quebrar nossas expectativas e novamente nos colocar em um lugar de risco onde a experiência pode vir a ser vibrátil e assim gerar novos agenciamentos.

Essa noção de acaso está contaminada pela filosofia oriental, a mesma que guiou John Cage a insistir nas noções de acaso e indeterminação em suas composições. Podemos também conferir essa qualidade nos procedimentos arbitrários de Merce Cunningham e no trabalho de livre associação no sistema de tarefas desenvolvido por Anna Halprin.

Trisha Brown descobria novos movimentos a cada experiência e os procedimentos coreográficos de Robert Dunn na Judson Church experimentavam tanto as técnicas de acaso da música de Cage como as estruturas musicais erráticas de Erik Satie (GOLDBERG, 2001).

As técnicas do acaso já configuravam um interesse para dadaístas e surrealistas, seja na *collage* de Hans Arp, onde pedaços de papel colavam ao cair aleatoriamente no chão, ou nos poemas de Tristan Tzara criados a partir de palavras tiradas ao acaso de um chapéu (CARLSON, 1996: 91). Max Ernst, com a decalcomania – onde uma folha com tinta era dobrada ao meio –, popularizou uma técnica que hoje é usada em muitas escolas de iniciação a arte.

Eles precederam a técnica de *cut-up*, método que trouxe a *collage* da pintura aos escritores e que consiste em cortar uma folha escrita ao meio ou em quatro partes e rearranjá-la criando um novo texto. Inaugurada por Brian Gysin, a técnica foi, mais tarde, empregada nas obras literárias de William Burroughs (BURROUGHS, 2008). David Bowie também usou a técnica para escrever algumas de suas músicas influenciando compositores como Kurt Cobain. Um método similar ao de Tzara foi usado por Thom Yorke da banda Radiohead para compor a música “*Kid A*”.

Através desses procedimentos, esses artistas queriam surpreender-se com o imprevisto, instaurar uma narrativa não-linear, buscando assim o inesperado, a lógica dos sonhos.

Cage (apud RISATTI, 2009) ressalta que “[m]inhas escolhas consistem em escolher quais questões perguntar”, desta forma, o acaso envolve uma profunda disciplina em relação ao processo e à escuta de si, portanto não se trata de uma maneira de evitar escolhas, mas afinar “a escuta para os afetos que cada encontro mobiliza como critério privilegiado na condução de nossas escolhas.” (ROLNIK, 1993: 88).

Como alerta Prigogine (1996: 197), “o acaso puro é tanto uma negação da realidade e de nossa exigência de compreender o mundo quanto o determinismo o é”. Para ele estas duas concepções levam igualmente a alienação, pois o mundo não é regido nem pelas leis nem pelo acaso.

Assim, existe um processo que busca construir um caminho estreito entre as leis cegas e os eventos arbitrários onde torna-se possível “discernirmos novos horizontes, novas questões, novos riscos.” (PRIGOGINE, 1996: 199).

Deste modo, a partir desta perspectiva que se apóia no procedimento do acaso construído neste caminho estreito, em que as escolhas são vitais no acontecimento casual, o movimento dos desejos em um processo de composição coreográfica ocorre no espaço em que se estabelece a *busca por não buscar*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRECHT, George. *Chance-imagery*. Disponível em: http://www.ubu.com/historical/gb/brecht_chance.pdf Acesso em: 17.02.2009.
- BURROUGHS, William. *The cut-up method of Brion Gysin*. Disponível em: http://www.ubu.com/papers/burroughs_gysin.html Acesso em: 17.02.2009.
- CARLSON, Carlson. *Performance: a critical introduction*. New York: Routledge, 1996. 247p.
- GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2005. 224p.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live art since the 60s*. London: Thames & Hudson Ltd, 2004. 240p.
- _____. *Performance art: from futurism to the present*. London: Thames & Hudson Ltd, 2001. 240p.
- HAY, Deborah. *My Body, the Buddhist*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000. 105p.
- MARGOLIN, Deb. A perfect theatre for one - Teaching performance composition. *The drama review*, New York, 41 (2), n.154, p. 68-81, summer 1997.
- PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: UNESP, 1996. 204 p.
- PRIGOGINE, Ilya. O fim da certeza. In: MENDES, Candido (org.); LARRETA, Enrique (ed.). *Representação e complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003. p. 47 – 68.
- RISATTI, Howard. *John Cage at the Mountain Lake work shop: new river watercolors*. Disponível em: <http://www.raykass.com/html/Cage/cage01.html> Acesso em: 14.01.2009
- ROLNIK, Suely. *Deleuze esquizoanalista*. Cadernos de Subjetividade. Vol. 01 Nº 01. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, 1993.
- ROSA, Tatiana Nunes da. *Dança é jogo: Trisha Brown e a cena contemporânea*. 2001. Monografia (Graduação em Comunicação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, UFRGS, Porto Alegre, RS.