

TOURINHO, LÍGIA. A arte da composição em Dança como práxis ideológica. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro; Professora Adjunta; Atriz e coreógrafa.

A Dança é uma práxis de vida. Todos os seus saberes e reflexões derivam da experiência e as obras de Dança são falas poéticas do, sobre e para o mundo. É impossível desassociar sua prática de uma ética de vida, de um conjunto de crenças sobre o que é a realidade, das quais fazem os nossos contextos e constituem o que chamamos de mundo. Os saberes da Dança ao longo dos tempos foram estabelecidos a partir de processos de criação – protocolos de criação. Na contemporaneidade discutir sobre a possibilidade múltipla de estruturação dos protocolos de criação dos processos artísticos tem se tornado um tópico obrigatório: o artista diante do mundo, suas ideias, questões, provocações e as muitas possibilidades de estruturações cênicas. Pesquisar a Dança à luz dessas perspectivas significa reconhecer a diversidade de poéticas e pontos de vistas que atravessam esses modos de fazer. No presente trabalho será desenvolvida uma reflexão sobre a arte da composição como potência ideológica e de pluralidade de temas e poéticas, bem como serão compartilhadas experiências e reflexões sobre a prática docente no campo da composição coreográfica.

Composição coreográfica. Protocolos de criação. Poética.

Abstract: Dance is a way of living. All their knowledge, experience and reflections came from the Dances practices. It is impossible to disassociate their practice an ethic of life, a set of beliefs about what is reality, which make our contexts and constitute what we call the world. The knowledge of Dance through the ages were established from the process of creation - creating protocols. In contemporary discussions, the multiple creation protocols of artistic processes have become a mandatory topic: the artist and the world, his/ her ideas, questions, taunts and the many possibilities for structuring Dances. In this work will be developed a reflection on the art of composition as an ideological practice, plural of subjects and poetics. Also will be shared experiences and reflections on teaching dance composition. Key-words: Choreography. Protocols creation. Poetics.

Este artigo não se propõe a resolver questões e nem a definir poéticas e modos de fazer. Possivelmente também apresentará algumas lacunas e/ ou provocações, algumas reflexões e pensamentos sobre a composição de danças e simultaneamente uma defesa apaixonada pela experiência da arte da coreografia e alguns incômodos sobre algumas características das cenas dos dias de hoje e seus modos de fazer. Mas afinal o que é a Dança? O que é a Composição Coreográfica? Quais as relações entre composição, coreografia, cena de dança e dramaturgia? E do que se trata a apreciação coreográfica? Será que nos faz sentido nos dias de hoje projetar definições herméticas e sistemáticas sobre cada um desses conceitos? Ou será que podemos pensá-los como móveis e interseccionado de acordo com cada prática, singularidade e experiência? Qual o papel e quais são as fronteiras entre a composição, a cena e a dramaturgia?

Cada obra possui uma vida própria e possivelmente articula esses conceitos e o as funções da ficha técnica conforme as necessidades do próprio processo. Os processos de criação possuem uma força de existência. As criações apresentam forças próprias que revelam características, condições e necessidades aos artistas. As obras, quando iniciadas, começam também a manifestar sua presença ao artista, tão quanto o artista cria a obra a partir de suas questões e desejos. Talvez por isso, falar de processos de criação seja falar também do invisível. Tadeusz Kantor em seu Teatro da Morte, aborda o conceito “object-trouvés”, fala que os objetos encontrados ao longo do processo trazem uma força própria para a obra. Os artistas precisam estar abertos a escutar essa presença e suas forças. Da mesma forma, a obra possui suas forças e traz uma fala oculta ao artista.

Para o artista em estado de composição é fundamental se abrir a outro tipo de escuta, uma escuta sensível à obra, ao mundo, ao inconsciente. A arte da composição não é sinônimo de formatação, não se trata de organizar estruturas, de combinar formas dadas, não é análise combinatória de gestos. Compor é arquitetar, esculpir o espaço com o gesto poético, com o intangível, acessar o *mundo do silêncio*¹. Um artista da arte da composição de danças é um poeta do movimento – como dizia Laban, um *bricoler*, que cria a partir dos materiais disponíveis no espaço.

O ponto de partida para o início de um processo de criação pode ter naturezas diversas, pode se definir ao longo do processo de criação, como denominado por Kerkhove (1997), *dramaturgia de processo*, ou pode partir de um roteiro coreográfico ou de um texto dramático, o que Marianne Van Kerkhove (1997) denomina de *dramaturgia de conceito*. Pode partir de um argumento como suporte e um conjunto de estímulos, pode encontrar caminhos nunca antes percorridos, incapazes ainda de se desenhar em um texto. Os modos de tecer dramaturgias são plurais.

A dramaturgia tem sempre algo a ver com estruturas: trata-se de “controlar” o todo, de “pensar” a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre a parte e o todo, de desenvolver a relação entre os atores/ bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, os métodos, etc. Resumidamente, trata-se de composição. A dramaturgia é o que faz “respirar” o todo (KERKHOVE, 1997, p. s/n).

Os caminhos de composição podem ser muitos, tão quanto os artistas forem capazes de criar. Para Bradley (2009) abordagem coreográfica labaniana é precisamente como os artistas contemporâneos do século XXI trabalham suas danças. Em sua obra “Uma Vida para a Dança”, Laban apresenta a ideia de que a dança possui três campos de atividade: Uma dança teatral, que pode aparecer tanto na ópera quanto em trabalhos de dança teatral independente. Uma dança festiva, como obras de poema-dança, seu caráter está determinado pela expressão visual que deve produzir e seu conteúdo de movimento geralmente revela a razão para a ocasião. E uma última, que denomina *Reigenwerk*, uma forma de dança como arte independente, relacionada com a sinfonia e oratórios, como uma celebração da arte da dança. Nessa categoria estão contidas as danças nacionais e todas as obras

1 Conceito de Laban para falar dos aspectos intangíveis da Arte do Movimento.

frutos da imaginação livre dos artistas da dança, que são distintas das danças com espírito histórico e dramático do teatro. A essência desse tipo de dança está nas pulsões interiores dos personagens sem uma preocupação com a narração e com os acontecimentos externos. Esses são alguns aspectos geradores da dança teatro e da dança como campo de pesquisa.

Laban foi um revolucionário da arte da composição em dança, junto com ele muitos artistas da dança expressionista alemã, da dança moderna e do balé abstrato também o foram. A partir do início do século XX o mundo se modifica profundamente, assim como a humanidade, os artistas e as narrativas. A proposição pós-dramática foi indiscutivelmente um rompimento significativo nos modelos de dramaturgia com base na estrutura aristotélica e em modos de narrativas lineares que privilegiavam a moral burguesa com base na catarse e na figura do protagonista herói. A pós-modernidade com seus novos paradigmas e rupturas de valores e multiplicidade de linguagens nos lançou a novas poéticas e uma pluralidade de fazeres.

Porém, atualmente, quase como um ciclo natural da vida, alguns aspectos e recursos de cena recorrentes em muitas obras pós-dramáticas, instauraram uma poética e hoje funcionam como modo de fazer cena e em alguns espaços de dança e curadorias operam como normatização e modelo de “boa Arte”, por mais que os representantes desses *lugares* sejam avessos a esses tipos de expressões – “boa Arte” e “modelo”. Ao se romper com os modos narrativos dramáticos, a forma se tornou uma grande questão. Falamos hoje mais de estrutura do que das coisas. Evidente que na estrutura há a coisa, mas de fato estamos diante de uma crise da poesia, pois a imaginação, o imaginário, a poética, ganharam uma segunda camada na hierarquia das discussões sobre composição.

Fatalmente abordar este tema é um ponto de tensão e criar postulados como os apresentados neste texto são ações geradoras de polêmica. Mas afinal, por que não escrever polemicas? Por que não se posicionar? Um dos grandes estereótipos da pós-modernidade e do pós-dramático é o conceito de *entre*. Falamos tanto do *entre* nos dias de hoje que talvez o entendimento desse conceito seja uma das grandes palavras-chave da produção artística e uma das questões centrais de nossa problemática. O *entre*, fronteira, o liminar entre as linguagens artísticas e a relativização dos conceitos não exclui os posicionamentos.

Ileana Dieguez Caballero (2011) dedica-se a estudar teatralidades, performances e política e em especial propostas que possuem uma teatralidade fronteira com cenários liminares, tecida a partir dos processos de escritura corporal cênica, de uma dramaturgia do corpo e do ator com matriz performática. A questão do liminar para ela parte do conceito de Turner (1988) e de quatro condições: a função purificadora e pedagógica, a experimentação de práticas de inversão de poder, experiências que proponham a vivência nos interstícios de dois mundos e a criação de *communitas* – uma anti-estrutura que propõe a suspensão de hierarquias. O liminar parte das práticas de convívio e, segundo DUBATTI, de acontecimento como *práxis* ou ação humana, que é o resultado de três acontecimentos: o convivial, o

acontecimento poético ou da linguagem e o acontecimento de construção do espaço do espectador. Caballero (2011) explora a relação entre a política e o cadáver, a política e a morte. “Política é muitas vezes o ato de limpar e fazer desaparecer os cadáveres. Fingir que nada está acontecendo e utilizar a lei para utilizar o cadáver como elemento legitimador da ação” (CABALLERO: 2011, p. 221). O fim não é matar, é despedaçar. Propõe um regresso às ações da arte barroca, ao suplicio do corpo para demonstrar um discurso de poder. Uma das principais características da cena pós-dramática está em uma narrativa despedaçada.

O *entre*, o liminar, não são sinônimos da expressão popular *em cima do muro*, mas vêm impregnados de uma atitude política e estética perante o mundo. Talvez a arte da composição seja a arte entre forças existenciais, liminares, do devir que opera entre a obra e os artistas. Criar é um posicionamento, não é uma articulação de estruturas aleatórias.

A Dança é uma práxis de vida. É impossível desassociar sua prática de uma ética de vida, de um conjunto de crenças sobre o que é a realidade, das quais fazem os nossos contextos e constituem o que chamamos de mundo. A prática da composição em Dança coloca o artista diante do mundo, suas ideias, questões, provocações e as muitas possibilidades de estruturações cênicas. A coreografia não é a combinação de passos, ela vem de *chorus*, alegria, pulsão de vida.

Não podemos mais simplesmente questionar a forma sem questionar a maneira de lidar com o imaginário. Como lidar nos dias de hoje com a expansão e liberdade imaginária? Nossa construção imagética ainda se forma de maneira arbitrária. Ainda frequentamos uma escola que formata batalhões enfileirados diante de um quadro e um professor. Nossas crianças crescem como HDs que registram informações para ingressar em um sistema selvagem de seleção profissional. Nosso imaginário é metralhado pela televisão, propaganda, personagens da Disney, Mc Donald`s e do cinema hollywoodiano – pautados em uma métrica aristotélica moralista e catártica. A questão pós-dramática é muito mais complexa do que romper com o drama.

Reino da metáfora, das imagens, é a psique, a alma. E imaginar é a forma de existência da alma, sua existência no plano intermediário entre o mundo e seu duplo. Esse é o princípio básico da alquimia, e pode ser um princípio básico para o ator: tudo o que eu executo no plano concreto da materialidade da cena tem seu duplo na imaginação. Minha ação física é a parte visível uma ação maior que também acontece em outro plano. E isso é inseparável de uma repercussão no plano da ética: não se lida impunemente com as imagens. Sabe-se que a forma mais eficiente de se dominar um povo é dominando seu imaginário. Assim, oferecendo a água fresca da Mnemosine, e trabalhando constantemente com a conexão experiência-memória-imaginação, a perspectiva mítica ajuda o ator a descobrir pontos essenciais do processo de trabalho. Seguindo essa perspectiva mito-guiada, o mito exige a experiência sensível, pede o rito, sua atualização, por isso pede a matéria – daí a alquimia como método” (FABRINI in NUNES, FABRINI & LIRA: 2012, P. 171).

Os nossos mitos e nossa formação ainda são estabelecidos dentro de uma poética da tragédia e do drama, de onde o Freud tira toda a psicanálise, onde ainda se ancoram os nossos dramas universais e existenciais. Ainda vivemos o drama da família, da guerra, a batalha entre os gêneros... Mesmo após uma quebra tão

violenta com o drama em nossas narrativas, ainda não transformamos os nossos temas. Estabelecemos uma nova forma de continuar falando sobre as mesmas coisas e estamos vivendo novamente uma fase extremamente formal e referencial. Como resgatar a pulsão humana nebulosa e inconsciente das danças às avessas e dos rituais - como dizia Artaud?

Talvez um caminho seja pensar a prática da composição e a formação de novos coreógrafos e artistas da dança a partir da alquimia, como propõe Fabrini e Artaud, e de experimentações que potencializem as singularidades dos artistas e seus desejos e impulsos de expressão e não simplesmente modos de se abordar a composição a partir de referências historiográficas da dança ao longo dos tempos. Isso nos leva a reprodução de modelos e não à construção de poéticas. Mas será possível se afastar do Mito? Ou mesmo há algum motivo para negá-lo?

Para Fabrini (2012), ao conjugar (jogar junto) teatro e mito, devemos considerar alguns aspectos: quem é o sujeito por trás do mito, qual é a linguagem do mito e do que fala o mito. A partir desse caminho, sugere que se imagine uma práxis mitoguiada, uma perspectiva para se olhar as coisas. A perspectiva, assim como o teatro, é o lugar de onde se vê, são uma maneira de olhar o mundo, não de explicá-lo. Sugere-se pensar a prática da composição como uma perspectiva poética, política e liminar, uma alquimia do movimento.

Referências bibliográficas:

Bradley, K. Rudolf Laban. Routledge: New York, 2009.

KERKHOVE, Marianne (org.). Dossier: Danse et Dramaturgie. In: Nouvelles de Danse. Bruxelles: Contredanse, 1997.

NUNES, FABRINI & LIRA. Memória Abrace. UFMG: 2012.

CABALLERO, Ileana D. Cenários Liminares: Teatralidade, performance e política: EDUFU: 2011.