



Ao encontro da criação: a análise do movimento e o processo de criação coreográfica

Christine Roquet

► To cite this version:

Christine Roquet. Ao encontro da criação: a análise do movimento e o processo de criação coreográfica. ABRACE, Da Cena Contemporanea, ABRACE, p. 39-45, 2012. hal-02293715

HAL Id: hal-02293715

<https://univ-paris8.hal.science/hal-02293715>

Submitted on 25 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

AO EN CONTRO DA CRIA ÇÃO: A ANÁLISE DO MOVIMENTO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO COREO GRÁFICA

Christine ROQUET

In André Luiz Antunes Netto Careiro, Ar-
mino Jorge De Carvalho Biao, Walter Lima
Torres Neto, *Da Cena Contemporanea*, Porto
Alegre : ABRACE, Brésil, 2012, p. 39-45.
(Unpublished in french)

AO ENCONTRO DA CRIAÇÃO : A ANÁLISE DO MOVIMENTO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO COREOGRÁFICA

Christine ROQUET

In André Luiz Antunes Netto Careiro, Armindo Jorge De Carvalho Biao, Walter Lima Torres Neto, *Da Cena Contemporânea*, Porto Alegre : ABRACE, Brésil, 2012, p. 39-45. (Unpublished in french)

Primeiros passos do encontro

Para uma bailarina *analista do movimento*, a questão do encontro é fundamental. Com efeito, o gesto do bailarino constrói-se na relação - não se aprende sozinho(a) a dançar, mas se pode aprender sozinho a tocar um instrumento musical - e só adquire verdadeiramente sentido no encontro com o olhar do espectador. Esse olhar do espectador não pode ser dissociado dos códigos do olhar da sociedade e da cultura às quais pertence. De certa maneira, vemos porque aprendemos a ver. O olhar nunca é "puro"; entrecruzase constantemente com as outras modalidades sensoriais¹. Assim, o espectador percebe o gesto do bailarino numa ressonância cinestésica que repercute nas diversas modalidades sensoriais, posturais e gestuais, experimentadas por ele mesmo no encontro com o outro.

Na vida corrente, nosso modo de encontrar o outro, ou de fantasiar esse encontro, é tributário das representações da relação ideal e das técnicas de interação em vigor dentro de um determinado ambiente social e cultural. O imaginário do encontro amoroso ou amigável é certamente muito diferente na civilização *Inuit* e em Porto Alegre. O tema do encontro organizado pela ABRACE propunha a seguinte pergunta: *Afinal, por que nos encontramos na arte ou em nossas pesquisas artísticas?* Tomo aqui a liberdade de transformar um pouco essa pergunta para insistir no "como": *Como nos encontramos na arte ou em nossas pesquisas artísticas?* Para tentar responder essa pergunta, apresentarei meu simples testemunho na condição de pesquisadora em *análise do movimento*, tendo analisado o processo de criação e as obras de um casal de coreógrafos franceses, Hêla Fattoumi e Eric Lamoureux, durante um encontro de longa duração que foi muito enrique-

¹ Remeto-os aos escritos de Maurice Merleau Ponty, no capítulo "L'entrelacs, le chiasme", in *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964. E também ao texto de Michel Bernard, em particular "Sens et fiction", in *De la création chorégraphique*, Pantin, CND, 2001.

cedor. Esse trabalho foi, de fato, o fruto de uma colaboração que durou quatro anos (entre 2005 e 2009), quando os dois bailarinos-coreógrafos acabavam de chegar ao Centro Coreográfico Nacional de Caen. Qual foi a motivação desse encontro? Como aconteceu? O que construímos juntos? Quais foram os desafios e os limites dessa experiência? São essas as questões que pretendo abordar aqui. Mas, antes, com o intuito de destacar toda a riqueza dessa temática, eu gostaria de apresentar alguns pontos teóricos sobre o conceito de "encontro", os quais me serviram para *abrir o pensamento*.

O conceito de "encontro"², no sentido filosófico de *encontro com o mundo*, subentende uma relação privilegiada. O acontecimento do encontro é fator de modificação, sem, no entanto, que a significação lhe seja dada ("o gosto da *madalena* insinua-se em mim antes de aflorar claramente a lembrança de infância"³). O encontro pressupõe que haja um lugar disponível para um questionamento, consciente ou não. Por outro lado, parece-me que o encontro é profundamente ambivalente, no sentido de que a novidade (a modificação que ela implica) pode ser vivida não só de maneira ativa e/ou passiva - eu cheiro a flor ou seu perfume se insinua em mim -, mas também *ego* - ou *exo* - centrada, em sintonia ou em resistência emocionalmente positiva ou/e negativa. Encontramos essa ambiguidade no *contra* de "encontra", que pode marcar a proximidade geográfica (uma *contravia*), a proximidade corporal e sentimental (ter alguém *contra o peito*), podendo também marcar a oposição (ir *contra*, posicionar-se *contra*). Uma locução como "contra o outro", portanto, só pode ter seu sentido concebido através da análise do contexto. Essa noção nos permite pensar então em termos de distanciamentos; o encontro subentende uma relação com a alteridade, e os múltiplos jogos da distância (pressuposta pelo conceito de encontro) vêm impedir - pelo menos é o que espero - que meu testemunho seja tido como discurso de verdade.

Contexto de um encontro

Em primeiro lugar, devemos situar alguns elementos do contexto. Desde a chegada de Hubert Godard (bailarino, pesquisador em análise do movimento e clínico) no departamento de dança da Universidade Paris VIII, em 1990, as pesquisas de nossa equipe "Paris VIII Dança" concentram-se essencialmente no gesto dançado. Quer se trate de história da dança, estética, antropologia, história cultural ou ainda outras disciplinas, o olhar lançado ao gesto dançado encontra-se no cerne do ensino e da pesquisa. Essa abordagem compartilhada pretende ser complementar de outras óticas mais tradicionais ligadas à análise da cenografia, da música, dos livretos, etc. e se articula com as perspectivas históricas, sociológicas, antropológicas já presentes na teoria da dança. Na França, aquilo que é comumente designado por *análise do movimento*, sendo uma análise qualitativa do gesto dançado, situa-se determinantemente na fronteira entre prática e teoria. Os lugares em que nos apropriamos dessas questões são os centros de dança, e a história da *análise do movimento* repousa nas pesquisas dos bailarinos⁴. Em nosso departamento, faz quinze anos que acompanho

² N.T.: A autora se refere à etimologia da palavra francesa *rencontre*, mas em português a palavra encontro se presta praticamente à mesma análise.

³ N.T.: A autora não cita referência literária, mas tudo leva a crer ser uma citação de Marcel Proust. A *madalena* é um bolinho oval muito apreciado pelo personagem de Proust.

⁴ Cf. Roquet C., "De l'analyse du mouvement", postface à *Fattoumi Lamoureux, danser l'entre l'autre*, Paris, Séguier, 2009. 5 Bailarino, coreógrafo e pesquisador em dança.

Hubert Godard nesse campo da leitura do gesto. Por diferentes razões, parece-nos preferível, hoje, dar nome ao que fazemos: *abordagem sistêmica do gesto expressivo*. Tal abordagem sistêmica concebe a corporeidade como um "suprassistema" cujos subsistemas (somático, perceptivo, coordenativo, psíquico, etc.) mantêm-se em constante interação. Trata-se de uma visão holística do "corpo" e de um pensamento do processo que evita hierarquizar as noções e inclui o observador. A neutralidade é aí impossível; a leitura do gesto do outro me remete à minha própria capacidade de observar e exclui o juízo de valor. O espectador torna-se *espectator* (Pavis) e a leitura do gesto é antes de tudo uma "leitura do gesto em relação" (com o outro, com o espaço, com o ambiente, etc.).

As ferramentas elaboradas em nosso campo podem ser postas à prova não somente na análise de obras, mas também na análise das práticas dançadas (qualquer que seja a dança). A análise dessas práticas destina-se a responder as seguintes perguntas: qual prática constrói qual corpo? Qual a relação (ou quais as relações) com o contexto social ou político? Que modelo(s) de "pensar o corpo" subjaz(em) a essas práticas? E, certamente, a experiência da prática em si mesma está sempre no cerne do nosso pensamento sobre o gesto; as "aulas" são oficinas. Foi, portanto, a partir desse contexto específico que aconteceu meu encontro com um casal de artistas, bailarinos e coreógrafos de dança contemporânea, que também puseram o gesto dançado no centro de suas preocupações.

Origem de um encontro

Em fevereiro de 2005, a convite de Christophe Wavelet⁵, deu-se o encontro com os dois coreógrafos Héra Fattoumi e Eric Lamoureux. Esses dois artistas, bailarinos e coreógrafos desde os anos 80, sentiram a necessidade de interrogar sua prática artística passada e presente. A intervenção de um terceiro lhes parecia o melhor meio de obter o recuo desejado para efetuar uma análise crítica eficaz de sua matéria. Como o interesse desses artistas concentrava-se no gesto dançado e em suas condições de emergência, parecia-lhes interessante abordar o projeto com uma *analista do movimento*. Nosso primeiro encontro foi muito agradável, e logo marcamos uma reunião para conversarmos sobre suas expectativas. Passei a ser então espectadora dos espetáculos dos "Fatlam"⁶ e lhes entregava a cada vez um relato por escrito da minha recepção da obra. Eu assistia também aos ensaios dos espetáculos já em cartaz, ao treinamento da companhia, às audições, ao trabalho de laboratório dos espetáculos que estavam sendo criados. Logo surgiu a ideia de construir algo concreto a partir dessa análise em andamento, propus redigir um livro e discutimos muito sobre a orientação a ser escolhida. Eu me reunia regularmente com os coreógrafos para conversas informais sobre o trabalho deles e minha percepção desse trabalho, mas organizávamos também entrevistas mais tradicionais. Entrevistas também foram feitas com alguns bailarinos da companhia. E durante esses quatro anos de "trabalho de campo", eu fornecia aos coreógrafos balanços regulares sobre o estado das minhas reflexões e o andamento da elaboração do livro. Logo ficou claro que nosso trabalho era colaborativo: eu treinava às vezes com a companhia, e os coreógrafos pediam para eu lhes expor as questões ligadas às minhas pesquisas na Paris VIII e também para eu lhes propor oficinas. Posso afirmar hoje que nosso encontro se desenrolou numa

⁵ Bailarino, coreólogo e pesquisador em dança.

⁶ Assim são chamados no meio da dança francesa.

atmosfera de troca, cada um mantendo-se na sua própria área, mas o diálogo permanecendo sempre aberto. É claro que tivemos dificuldades: num primeiro momento, por exemplo, recusei a ideia do acréscimo de fotografias (mudei de opinião posteriormente), tivemos também inúmeros debates em torno da transcrição de suas próprias palavras no texto escrito. Como em qualquer encontro, o caminho em direção ao outro é sempre objeto de negociações. Durante todos esses anos de observação e reflexão, eu mantinha um diário de bordo, que, para mim, é ainda hoje um recurso documental excepcional. Ali eu anotava minhas observações, minhas expectativas, além de minhas considerações sobre os gestos, os comportamentos e os discursos, sem esquecer também os pontos de reflexão e as questões que me inquietavam: O que é criar a dois? O que é *formar um par* na dança? O que dizer do encontro dos dois coreógrafos com os outros?

Dançar o entre o outro

No mundo da dança francesa, o casal Fattoumi e Lamoureux é um caso um pouco à parte. Embora seus nomes sejam famosos, seus percursos são desconhecidos. O público lhes é fiel, o olhar crítico sobre sua obra é considerável, mas ninguém jamais tentou descrever, analisar ou teorizar seu percurso artístico bastante atípico. Eles são, portanto, reconhecidos e desconhecidos ao mesmo tempo. A solicitação deles podia resumir-se em poucas palavras: *compreender o que fizemos para ver como continuamos* (Héla Fattoumi). E logo expressaram uma vontade de *deixar traçado* o seu trabalho na dança, no presente e no passado. Nos nossos primeiros encontros, comecei a perceber a importância que essa noção de encontro tinha para eles. Primeiramente, por uma razão histórica: tratava-se de um trabalho de dupla, de um trabalho a dois, fruto de um encontro amoroso. Essa noção também remetia a questões fundamentais para os dois coreógrafos: por que uma obra que encontra seu público não encontra a crítica? O que dizer do encontro entre coreógrafo e intérprete? O que dizer do encontro com "o outro da dança" no espetáculo coreográfico: músico(s), cenógrafo, artista plástico, etc.? E quanto à relação com o outro em cena? O marco geral do meu questionamento continuava sendo o da minha tese: como a dança pode tentar *inventar a partir da relação*? Eu desejava tentar entender o que esse trabalho podia nos ensinar sobre as particularidades do trabalho em dupla (e do trabalho da dupla) na criação coreográfica.

Para tanto, era preciso conduzir dois tipos de estudos: uma análise das obras coreográficas (passadas e atuais) e uma análise do processo de criação de tais obras, formando no todo um sistema complexo, uma dupla análise focada então na questão do "dançar a dois"/ "criar a dois". Em primeiro lugar, estabeleci com eles o que eu não queria fazer: por exemplo, uma *esquizodescrição*⁷ exaustiva das peças. Parecia-nos importante pensar esse trabalho como algo que levasse ao questionamento. Tratava-se, para mim, de *tentar entender um trabalho in-situado*, isto é, viajando sempre num "entremeio", em qualquer nível em que nos situássemos. Héla Fattoumi e Eric Lamoureux reivindicam, na verdade, *procurar ligar aquilo que se opõe a priori*⁸, impedir o quanto possível que possa haver um *domínio do sentido* no espectador. Logo, fazia-se necessário compreender como diferentes níveis de "entremeio" eram usados pelos próprios coreógrafos.

⁷ Chamo de *esquizo-descrição* uma descrição (de obra ou de trecho de obra) oferecida *per se*, ou seja, dissociada de qualquer problemática.

⁸ Palavras dos coreógrafos

Esclareço aqui que essa dupla análise das obras e dos processos era acompanhada pela leitura das obras que inspiraram um dos dois artistas para tal ou qual peça⁹, e que todos os documentos filmados foram postos à minha disposição para completar meu estudo.

Sem pretender expor na íntegra o conteúdo do livro que foi fruto desse encontro, eu gostaria de apresentá-lo aqui em suas linhas gerais. A primeira parte apresenta ao leitor a história do encontro entre os dois artistas, o contexto desse encontro e a história da criação de seu primeiro dueto, *Husais* (1989). Essa parte analisa também o processo de escrita da *extrapolação* desse dueto numa nova obra: *Express 2 temps* (2008). A segunda parte trata dos mecanismos da escrita coreográfica a partir da questão das fontes e dos materiais, tendo por base a análise de um dueto de homens (*La danse de Pièze*, 2006) e de duas peças de grupos (*La Mada'a*, 2004, e *1000 Départs de muscles*, 2007). Encerra-se essa segunda parte com o encontro dos imaginários dos dois artistas, a partir de exemplos escolhidos essencialmente no nível do gesto dançado (a *pequena marcha* de Héla, o gesto esportivo de Eric, a relação com o solo, a poética da dança das mãos). Uma terceira e última parte examina como, em diversas situações (ensaios, treinamento, audições, representações), se dá o encontro com os outros, com o público, e como o trabalho deles pode ser definido como uma "estética da ambivalência". Na conclusão, tentei explicar e qualificar a relação artística e humana dos dois artistas, "próxima, mas distante", sob a denominação de *acordança* e dizer algumas palavras sobre a singularidade da percepção visório-cinestésica de um espetáculo de dança, ou seja, sobre o encontro entre aquele que observa o movimentar e aquele que se movimenta.

Afinal, que encontro?

Como minhas relações com os dois artistas foram das mais agradáveis, a principal dificuldade desse trabalho foi manter-me "neutra". Situando-se numa estética da recepção e tentando ignorar o juízo de gosto, recusando a hagiografia e a valorização patrimonial, o texto final do livro não conquistou de imediato o entusiasmo dos dois artistas. Eles me criticaram por certa "frieza", mas não solicitaram modificações além dos pontos em que eram citados e respeitaram integralmente o resto do texto. Penso que, no fim, os coreógrafos ficaram orgulhosos com a envergadura do nosso trabalho. Percebo-o diretamente quando é solicitado a Hafiz Dahou, bailarino da companhia, para desempenhar esse papel de "terceiro observador" depois de mim¹⁰, ou quando E. Lamoureux retoma e explica aos críticos a noção de *acordança* ou ainda quando pedem minha opinião sobre um novo espetáculo. Expressando empalavras o próprio encontro artístico dos dois coreógrafos, eu lhes permitia, creio eu, dar um novo sentido a esse encontro.

Hoje, com recuo, se eu tivesse de avaliar a experiência vivida junto desses artistas e com a companhia da época, eu consideraria tal encontro como uma aventura. Aliás, o título do meu diário manteve-se durante muito tempo "Fattoumi-Lamoureux, uma aventura coreográfica". O conceito de *aventura* me parece judicioso pelo fato de que precisei examinar tanto o passado (análise de arquivos, entrevistas sobre o histórico de seu processo artístico) quanto aquilo que se tramava no presente (análise integral *in vivo* de um processo

⁹ Malek Chebel para *Pièze, unité de pression*, H. Michaux e David Le Breton para *1000 départs de muscles*, etc.

¹⁰ Foi o que preconizei no fim da obra.

de criação), numa ótica de *abertura para o porvir* (= em latim *ad-venire*, que deu a palavra *adventura* = aventura). Nossa experiência foi, portanto, uma aventura na primeira acepção da palavra, um conjunto de acontecimentos compartilhados, mas uma *aventura* é também um relacionamento amoroso passageiro". E nós compartilhamos incontestavelmente uma inclinação amorosa pelo gesto dançado: um apego por um gesto "dançado" (e não "cotidiano" ou "banal", por exemplo) e a importância atribuída ao *afeto* que dá o tom ao desenho do movimento, citando apenas esses dois elementos. Certo gosto pelo risco e pela instabilidade, uma vontade de se situar constantemente num processo de busca assinalam igualmente o lado aventureiro de seu percurso e, em parte, do meu também. A aventura resultante desse encontro teve o imenso mérito de me obrigar à autocrítica: quais eram minhas expectativas, meus pressupostos? O que eu desejava provar? Meus saberes (por exemplo, sobre a escrita coreográfica, sobre a interpretação) foram profundamente abalados, mas minha palavra foi ouvida e meu olhar sobre o gesto, infinitamente respeitado. O posfácio escrito no final do percurso foi o primeiro degrau para uma pesquisa, em andamento atualmente, sobre a epistemologia da *análise do movimento*. Um segundo degrau dessa pesquisa foi a conferência ministrada na UNIRIO, em setembro de 2011, intitulada *Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo*. Agradeço à ABRACE por me ter oferecido a oportunidade de reinterrogar o passado para aclarar o futuro das minhas pesquisas e, de certa forma, por ter permitido *restituir à dança aquilo que lhe pertence*.

REFERÊNCIAS

MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

BERNARD, M. *De la création chorégraphique*. Pantin: CND, 2001.

ROQUET, C. Fattoumi Lamoureux, *danser l'entre l'autre*. Paris: Séguier, 2009.

Christine ROQUET
MUSIDANSE (E.A. 1572)
Équipe « Danse, geste et corporéité »
Université Paris 8 Saint-Denis



To quote from this article : Christine Roquet, "Ao encontro da criação: a análise do movimento e o processo de criação coreográfica", in André Luiz Antunes Netto Careiro, Armino Jorge De Carvalho Biao, Walter Lima Torres Neto, *Da Cena Contemporanea*, Porto Alegre : ABRACE, Brésil, 2012, p. 39-45. (Unpublished in french)
Taken from a digital version published on the website Paris 8 Danse in 2019 : www.danse.univ-paris8.fr

