



SASTRE, Cibele. **Aulas-performance: experimentos para pensar a formação do professor-artista.** Porto Alegre: PPGEDU – UFRGS.

ULBRA; Professora Adjunta com Mestrado.

PPGEDU/UFRGS; Doutorado; Gilberto Icle.

Bailarina, performer e coreógrafa.

RESUMO

Ao pensar a integralidade do professor-artista de dança como um modo de equiparar e tensionar normalização e transgressão no processo formal da arte educação, é proposto um conjunto de aulas performance com diferentes dispositivos performativos que operem na integração participante de alunos do ensino superior em dança, em performances educativas. Tais dispositivos são estratificados da Análise Laban em Movimento, tornando-se conteúdo e método. A realização, o registro e a análise dos dados adquiridos a partir da experiência com alunos é o material da pesquisa pós-positivista de perspectiva teórico-prática que toma por base os Estudos da Presença e os Estudos da Performance articulados com a Labanálise. A pesquisa encontra-se em processo. A apresentação de uma aula piloto e a descrição dos elementos de análise compõem o texto aqui apresentado.

Palavras-chave: aula-performance: performatividade: professor-artista: Labanálise:

ABSTRACT

While thinking the dance artist/teacher integrality able to balance and produce tensions between normalization and transgression in art-education formal studies, this research proposes to develop a practice as performance-class or dance educational performance. It is based on different performative dispositives derived from Laban Movement Analysis, Labanalysis, becoming content and method. This post-positivist research on a practical-theoretical perspective will look at the application, register and data analysis of the work with dance Graduate students priori based on Performance Studies and Production of Presence Studies. Once in process, this first text will present and describe the experience with a previous class as a test, and the elements for analysis.

Key-words: performance-class: performativity: artist-teacher: Labanalysis:

As imagens de Aracne e Ariadne se confundem por um fio. O fio tecido para o escape, que deixa aracnídeos pendurados [por um fio], dá mobilidade e estabilidade à vulnerabilidade da situação. A teia que resulta do primeiro fio cria um suporte, sempre móvel, para a relação. O fio que pendura Aracne dança com o fio que garante o retorno do enlace afetivo de Ariadne. Dança também com o fio que tece e, como fio, reaparece nas mãos de Penélope. Fios da estabilidade em movimento. Assim me aventuro nas teias, colchas e labirintos desta pesquisa. Educação Somática – Labanálise, Estudos da Performance e Estudos da Presença são os fios que, acrescidos de outros elementos, darão suporte móvel para que possamos transitar entre os papéis ora definidos de professor e de artista, ora indissociavelmente borrados.

O encantamento de estar diante de uma nova e emergente área de conhecimento inserindo-se na Universidade e na escola proporciona um trânsito entre novidade/transgressão e tradição. A teoria da dança que envolve um pensamento contemporâneo sobre o corpo, propondo autoconhecimento corporal, percepção e apropriação de movimentos de modo singular, traz frescor ao modo de ensinar dança na atualidade.

Assim são introduzidos os conceitos de Educação Somática, destacando-se que a abordagem de aproximação neste trabalho se dá de forma mais expressiva através dos

Fundamentos de Bartenieff e da Labanálise. Conversando cada vez mais de perto com a ciência, as práticas de educação somática ganharam e ganham espaço como atividades corporais relacionadas à saúde e ao prazer pelo movimento organizado. Num momento em que a dança também estava modificando suas práticas corporais, valorizar a percepção e a consciência cinestésica tornou-se importante para reafirmar o movimento a partir da singularidade do bailarino, mais do que da forma corporal adquirida pelo movimento: “o corpo, personalidade, criatividade, olhar, gênero, técnica, biografia do bailarino são elementos essenciais através dos quais a ideia [coreográfica] pode ser realizada” (PRESTON-DUNLOP, 1998, p. 2).

O que se estabelece a partir da relação entre os criadores de uma obra, produz essa obra. (SCHECHNER, 2010) As práticas corporais que valorizam a percepção e a sensação e que organizam um entendimento de corpo a partir do conceito de *soma* transformam a relação do bailarino com a técnica. A performance nos convida a pensar o trânsito entre arte e vida através da produção de ações próximas do agir cotidiano. Tornar estas ações autoconscientes e usar elementos de variação qualitativa de movimento é disparador das propostas desta pesquisa. Usar o material de movimento da vida como repertório corporal de cada aluno pode ser o ponto de partida para explorar em si e nas percepções singulares modos de mover construídos e modificados por disparadores relacionais de LMA para a produção daquilo que chamamos dança a partir de uma ideia contemporânea de dança.

O objetivo de vários métodos de educação somática é encontrar, na falta de um modelo de corpo professoral a ser imitado, como é o caso de uma típica aula de dança, novas opções de movimentos baseadas nos seus próprios referenciais sensoriais. A educação somática interessa-se pelo corpo por meio da experiência do “eu”. Ali é valorizada uma subjetividade que se educa e se refina de uma sessão a outra por estratégias pedagógicas precisas. (FORTIN, 2010, p 30)

Richard Schechner, grande referência dos Estudos da Performance nesta pesquisa, nos diz que a operação central do pós-estruturalismo é a descentralização (2002, p. 129). Michel Foucault nos sugere um caminho, na filosofia, que multiplica rupturas e provoca as perturbações da continuidade, enquanto a história propriamente dita trabalha em nome das estruturas fixas, buscando apagar tais irrupções. A dança moderna, a educação somática e a dança pós-moderna americana apresentam irrupções através das quais se constroem os discursos de uma educação em dança na atualidade.

Desde o início do século XX, Rudolf Laban vinha propondo um trabalho que valorizasse o sujeito da dança, preparando o terreno para o que, um século depois, conheceríamos como descontinuidade da tradição da dança. Seu esforço por legitimá-la academicamente fez com que ele propusesse uma organização para o olhar sobre o movimento e *em* movimento, sobretudo a partir dos estudos coreológicos, possibilitando uma pesquisa prática em dança, “instaurando princípios de discussão criativa” (MOTA apud FERNANDES, 2006, p. 49). Sua pesquisa ultrapassa aquilo que ele próprio experimentou, pois em sua metodologia ele já conferia a seus alunos e colaboradores autonomia sobre o material. Irmgard Bartenieff acrescentou conteúdos, enriquecendo de forma operativa o material de Análise de Movimento, contribuindo para o que é chamado de educação somática.

O corpo sensível operando a partir de conceitos labanianos dialogou com a produção contemporânea de dança nos anos 60 nos Estados Unidos e intensificou a utilização dos *princípios de discussão criativa* em pesquisas práticas de dança, hoje muito utilizadas nos cursos superiores de dança, pluralizadas em diferentes abordagens. A pluralização das abordagens faz pensar novamente a questão da inserção dos cursos de

dança no ensino superior como bandeira importante para a consolidação acadêmica da dança de forma paradoxal: a interterritorialidade como meio para tal consolidação. Sobre quais conceitos podemos sustentar o ensino formal de dança tão diversificado?

A prática de pesquisa prática em dança parece recente diante dos acordos institucionais e sociais que compreendem 'dança' como algo ainda muito distante daquilo que se produz no ensino superior como campo de saber. O processo de educação em dança em que venho me inserindo pretende constituir um ambiente onde se possa trabalhar conceitos contemporâneos capazes de transformar uma sucessão de contrassensos provocados pelo senso comum sobre dança. Para isso é preciso destituir o estatuto de verdade de alguns enunciados deste senso comum e produzir novos olhares sobre a prática de dança. Isso é dizer que não se quer ensinar um tipo de dança específico na escola ou na Universidade, mas um modo de pensar/fazer a dança e suas formas de expressão.

O que está sendo proposto neste projeto como aula-performance implica, ainda, entender a dança a partir de tratamentos dados a qualquer movimento, como nos sugerem Cunningham, Cage e o pensamento contemporâneo em dança; que o corpo que dança deve ser um corpo entendido a partir do conceito de *soma*, utilizando para isso a Educação Somática; que percepção, consciência e criação caminham juntas com o tratamento a ser dado ao corpo-soma, incluindo o senso de presença que compõe esse estado; que a relação produzida entre os corpos-sujeitos dançantes configura uma performance, seja na educação ou/e na arte, sustentando a proposta de aula-performance. Importa compreender o sentido que daí emerge, estabelecendo uma comunicação performativa *não saturável* (DERRIDA, 1991, p. 362), “que não se limita essencialmente a transportar um conteúdo semântico já construído e vigiado por um objeto de verdade” (DERRIDA, 1991, p. 363), mas que produz alguma *outra* coisa, passeando pelos conceitos de performatividade de Austin – e posteriores leituras do conceito –, e de *rasaestética e transformances*, de Schechner.

Elyse Lamm Pineau, uma das primeiras pesquisadoras dos estudos da performance na educação, nos esclarece tal articulação baseada em Conquergood, que propõe a performance exatamente como gatilho de relação entre tradição e transgressão:

Como a performance reproduz, legitima, confirma ou desafia, critica ou subverte a ideologia? [...] Como as performances são situadas entre as forças de acomodação e resistência? O que elas simultaneamente reproduzem e de que maneira se contrapõem à hegemonia? Quais os recursos performativos para interromper os *scripts* oficiais? (CONQUERGOOD, 1986, p. 84 apud PINEAU, 2010, p. 106).

No exemplo trazido a seguir, a aula inaugural do curso de dança da Ulbra¹ foi transformada em uma proposta de aula performance interativa com alunos calouros e veteranos e o corpo docente do curso, utilizada como piloto para a pesquisa em andamento.

AP#1 – Aula Performance número 1 – aconteceu em março de 2012 com a participação de alunos calouros e de cinco professoras do curso. Havia elementos de figurino e adereços dispostos pela sala, um colaborador responsável pela sonorização e composição de trilha, e a seguinte proposta: os alunos deveriam sugerir aos professores-artistas quais elementos entre figurino e adereço eles deveriam usar; interferir na proposta da trilha usando a possibilidade de silêncio ou pedido no escuro de uma música ou troca do som em andamento; combinações de composição entre solos, trios e grupos. Entre os

¹ Universidade Luterana do Brasil – Curso de Licenciatura em Dança – Canoas-RS

professores-artistas em performance havia uma estrutura que seria rapidamente destituída no momento em que as interferências começassem a articular novas propostas.

O roteiro inicial era: apresentação inicial com todos se movendo ao som proposto pelo colaborador do som, momento de solos, momento de duos/trios e possível participação dos alunos. A tarefa a qual todos os observadores deveriam realizar era: tentar encontrar um modo de registrar no papel, entre palavras, desenhos, poesias, figuras, etc, as mudanças nas qualidades expressivas de movimento de cada performer, buscando verificar como se anota ou registra esse momento no papel. A notação entra aqui como elemento disparador, e como compromisso na qualidade da observação. Havia também uma pergunta chave: como eu descrevo um movimento que 'de repente' faz sentido para mim? Notação, observação, mudança de humor/atmosfera (fatores de esforço em construção através da observação) eram os disparadores principais desta AP#1.

O que aconteceu seguiu o roteiro pré-estabelecido para a performance, e se transformou no momento em que os solos foram transformados em duos e trios propostos pelos observadores. A transformação da relação vertical socialmente construída entre professor-aluno proporcionou a esse grupo tal empoderamento que redimensionou a hierarquia, enriquecendo a relação por sua horizontalidade. O que aconteceu depois do momento em que os duos e trios se constituíram foi um desejo de dança por parte dos observadores, que pouco a pouco começaram a deixar o movimento contido de suas posições sentadas para lançarem-se ao grupo dos *performers*, transformando a tarefa em uma grande festa.

Enquanto a festa se desenvolvia, os papéis com as notações de cada um foram recolhidos e agrupados entre aqueles que escolheram usar a palavra, os que resolveram usar desenhos abstratos, os que desenharam figuras e as poesias. Assim que o êxtase baixou, foi proposto, então, que se formassem quatro grupos para tentar dançar a informação contida em quatro papéis selecionados da produção deles. Não houve resistência à proposta, todos começaram a desenvolver pequenas coreografias em grupos oriundas do material produzido pela observação. Relatos posteriores a esta prática contribuíram significativamente para reforçar a ideia de que o aluno quer ver seu professor de dança dançando; que a possibilidade de decidir do aluno o empodera dialogicamente; e que a dança pode acontecer com elementos disparadores sem uma técnica prioritária ou um rigor de perfeição e que expressão e diversidade fazem parte desse contexto de ensino que precisa ser valorizado enquanto se dança!

Referências:

- DERRIDA, Jacques. Assinatura Acontecimento Contexto. In: DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Campinas: Papirus, 1991, p. 349-373.
- FERNANDES, C. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação 69e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.
- FORTIN, Sylvie. Nem do lado direito, nem do lado avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo. In: WOSNIAK, C e MARINHO, N. (orgs.) **Seminários de Dança**. O avesso do avesso do corpo. Educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011. 25-44.
- PINEAU, Elyse L. Nos cruzamentos entre a performance e a Pedagogia: uma revisão prospectiva. In: **Educação e Realidade**. Performance, Performatividade e Educação. v. 35, n.1. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, maio/ago 2010.

PRESTON-DUNLOP, V. **Looking at dances**. London: Verve Publishing, 1998.

SCHECHNER, Richard. Performativity. In: SCHECHNER, Richard. **Performance Studies, an introduction**. New York: Routledge, 2002, p. 110-121.

SCHECHNER, Richard; ICLE, Gilberto; PEREIRA, Marcelo A. O que pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner. In: **Educação e Realidade**. Performance, Performatividade e Educação. v. 35, n. 1. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, maio/ago 2010.