

Para transmitir ao outro a experiência de dançar e organizar a dança em coreografia

Luciana Paludo

Programa de Pós-Graduação em Educação – UFRGS

Doutoranda - Estudos Teatrais e Educação - Or. Prof. Dr. Gilberto Icle.

Mestre em Artes Visuais UFRGS.

Resumo: Bailarina, bacharel e licenciada em Dança PUC-PR e Fundação Teatro Guaíra; especialista de Linguagem e Comunicação, UNICRUZ. Professora do Curso de Dança da ULBRA e da Especialização em Dança da PUCRS. Faz parte do coletivo de dança da Sala 209 em Porto Alegre. Além dos próprios trabalhos coreografou para o Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre e para a Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul. Em 2010 participou como convidada da *Eduardo Severino Cia de dança* em duas montagens coreográficas.

Resumo: Esta pesquisa visa a problematizar e pensar na lógica da composição coreográfica para potencializar a construção de um corpo para a cena em dança. Como professora de composição coreográfica e de técnicas de dança, no exercício de minha carreira artística e acadêmica, foi possível estabelecer metodologias para criar, analisar e fazer circular trabalhos artísticos. Acredita-se que instigar os alunos a observar e a sistematizar procedimentos que envolvam uma ‘poética da dança’ e, posteriormente, um exercício crítico em relação às produções, é fator essencial nas práticas de dança. No decorrer deste processo de doutoramento, a presente pesquisa tem o intuito de averiguar a relação estreita entre técnica, poética e estética na dança; bem como, suas implicações políticas.

Palavras-chave: dança, educação, composição coreográfica.

Há vinte anos atuo como artista e como professora de dança; nesse tempo pude perceber a diversidade dos corpos que buscam realizar-se através dos movimentos da dança, suas idiossincrasias e a transcendência das dificuldades, a partir da percepção e organização de potencialidades. Um dado curioso, que talvez tenha sido o motor dessas observações, foi que minhas primeiras referências de corpos de dança foram formadas num contexto em que os corpos eram muito semelhantes em seu grau de desenvolvimento técnico e, também, em sua estrutura física, uma vez que havia um processo seletivo prévio. Não escrevo isso para julgar o que é melhor, ou para dizer que o pensamento que tenho hoje seja “mais avançado”, por imaginar que eu saiba lidar com a diversidade. Realmente não vejo assim. Vejo que circunstâncias específicas geram comportamentos relativos a tais realidades. E que formular espécies de pensamento tem relação com o ambiente e a organização social e política que se engendra, em concordância ou dissonância ao objeto que estamos a lidar.

As situações vividas em diversas práticas¹ de dança me fizeram observar que cada corpo possui qualidades peculiares preexistentes; observar isso e organizar

¹ Refiro-me a “práticas” como um conjunto que se organiza, em relação a objetivos peculiares, a partir de vivências que incluem as técnicas em dança, os conflitos estéticos e políticos do terreno da dança. Nos meus

proposições que criem possibilidades e oportunidades para diferentes corpos lapidar a movimentação natural e adquirida, a partir de uma pesquisa coreográfica, se apresenta como um ponto de partida nesta pesquisa - e entender o que acontece nesse processo. Compreendo coreografia como uma organização espacial de movimentos previamente estruturados, onde se leve em conta, em sua construção, questões de corpo, espaço, tempo, intenção e dança. Assim, a coreografia irá observar como a dança pode ser organizada no(s) corpo(s), no(s) espaço(s) e no(s) tempo(s), tendo em observação o equilíbrio dinâmico que confere efetividade a uma junção de movimentos, os quais podem ser reconhecidos como uma estrutura de valor e sentido em arte.

Desde que iniciei esta pesquisa, me empenho em dar conta de dizer e escrever o que compreendo por *diferentes corpos*. Sem querer mascarar um entendimento neste texto, assumo que estarei a esboçar descrições. Problematizar este assunto é o motivo desta primeira etapa de estudos no doutorado em Educação.

Se estou aqui e aqui está o meu texto, é porque só posso ser fiel a essa inveterada tradição de instabilidade. Uma tradição de perguntas mal formuladas, de textos e palavras iniciais que acabam no fogo, de paixões e de incongruências sobre nós e os outros.²

A maneira com que Carlos Skliar traz à tona a questão da diferença tem me instigado a novos raciocínios. Encontrei alguns modos de dizer a respeito da diversidade; e, absolutamente, não imagino um discurso que me faça pensar no assunto dos corpos diversos da dança “como um simples dado descritivo e prescritivo que consiste em ser cada vez mais rigoroso e obsessivo na catalogação do outro”³. Outra armadilha de pensar a diversidade de corpos ou os diferentes corpos é de que, lamentavelmente, esse discurso carrega uma imagem “de que a diversidade não somos nós; são os outros”.⁴

Tratar desse assunto aponta para uma possível metodologia que me põe num estado de perplexidade, ao ver possibilidades tão diversas e “diferentes” nos corpos com os quais me deparo, nas situações de ensino. A primeira vez que estive numa situação de “reunir diferenças” foi quando fundei o “Mimese Cia de dança-coisa”, em Cruz Alta (2002); na ocasião, para nomear nosso primeiro trabalho, usei a palavra “Semelhanças” – pensando em criar uma ambiguidade, no que se referia à diferença. Na época, estávamos mais interessados em nossas peculiaridades e nos pontos em comum que poderíamos encontrar a partir disso, do que propriamente em nossas diferenças físicas e de pensamento.

estudos em Michel Foucault, posso ainda complementar que as práticas seriam um sistema de ação com caráter sistemático, por isso constituem uma experiência, um pensamento, uma ação.

² SKLIAR, Carlos. *Pedagogia (improvável) da diferença: e se o outro não estivesse aí?*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 28.

³ IDEM, p. 27.

⁴ IDEM, p. 28.

Houve um texto fundador desse trabalho; transcrevo um trecho:

uma coisa só existe se for posta ao lado, ao lado de outra; aí se estabelece, vive, vige e vigora [...] somos feitos de ausências: imagem lapidada pelos sentidos alheios. Por isso posso dizer que me reconheço no outro. E o outro está dentro. O outro faz parte da referência. Não só faz parte como a constitui, mas também destrói ou compra; inverte e barganha; se assanha.

E assim terminava. O que pude dançar-pensar em “Semelhanças” trabalhou e virou um modo de perceber as organizações de mundo e, também, de proceder em minhas metodologias de ensino. Vejo isso hoje, observando procedimentos desses oito anos transcorridos.

Ao dizer que uma coisa é “diferente”, tal afirmação diz respeito às minhas idiossincrasias. Então, o fato é mais complexo: se eu digo que algo é “diferente”, me falta um complemento. Diferente “do que”? “de quem”? E aí retomamos a questão referencial. A experiência com o Mimese, em sua etapa inicial, dentro de um Curso de Graduação em Dança⁵, burilou certas percepções de mundo que se desdobraram em minhas metodologias, no momento de transmitir a experiência de dançar e, mais tarde, organizar a dança em coreografia. A necessidade de lidar com corpos diferentes entre si gerou isso. E aí questiono: ao me referir a corpos diferentes, estaria, subliminarmente, a dizer “diferentes dos meus entendimentos de corpos aptos a dançar”? Estaria a disfarçar um comportamento, ou, num empenho desenfreado para fazer acontecer a dança a qualquer custo, em qualquer corpo, qualquer meio, qualquer lugar? De uma forma muito simples, posso pensar que o meu desejo de formar algo em arte, especificamente na dança, fez com que eu trabalhasse para engendrar metodologias que aproximassem as possibilidades dos corpos “diferentes” – a ponto de que isso virasse o motivo condutor e inspirador da configuração estética.

Assim, posso dizer que esta pesquisa sugere um enunciado “da diversidade de corpos que podem dançar”, ou, de maneira bem mais simples, assumo que estou a observar, em situações diversas, as possibilidades de convívio da diversidade de corpos que buscam a dança na contemporaneidade. E esse convívio tem relação com a composição coreográfica, com o desejo e a vontade de levar para a cena resultados. Mas, ao falar em “resultados”, estaria me distanciando da questão, do discurso e da prática do “processo”? Absolutamente! Apenas expando a possibilidade de manifestação. Teremos de estar atentos para que certas ideias muito interessantes, importantes e válidas não se transformem em *ditaduras terminológicas aborrecidas*. Cuidar para que aquilo que pareceu tão original, um dia, não pereça e se acomode nas melodias mortas das palavras, como

⁵ O *Mimese Cia de dança-coisa* iniciou suas atividades em 2002, como um projeto de Extensão do Curso de Licenciatura em Dança da UNICRUZ, RS; assim permaneceu até 2004.

uma música que decoramos, ou uma oração daqueles rituais que nos põe muito longe do que dizemos e o que estamos sentindo-pensando; do que realmente queremos vivenciar com as nossas práticas.

Ancorada pelos tantos movimentos-pensamentos construídos nos lugares onde pude aprender a dançar, raciocinar sobre a dança, a produção, a educação em dança e o trabalho, a pergunta que lanço nesta etapa de pesquisa se elabora da seguinte maneira: o que é necessário ser feito, quando se tem a tarefa de realizar uma composição coreográfica num grupo heterogêneo, para gerar uma aproximação entre os bailarinos, no que diz respeito a uma “harmonia de estado de presença”?⁶ No momento da pesquisa coreográfica, como propositora, quais estratégias lançarei mão para provocar essa harmonia no conjunto, para que todos tenham possibilidade de “estar ali” da maneira mais premente possível?

Tratar desses estados de presença é tão impalpável, que beira a ordem do extremo subjetivo. Do intangível. Mas, não considero essas questões dessa maneira. A dança, em sua natureza de resolver problemas a partir do gesto e do movimento, acolhe a metáfora e o enigma. José Gil tão bem coloca as palavras, neste sentido:

Somos um “movimento para”: e conforme a fricção, a resistência, o peso, a leveza, a opacidade dos diferentes suportes, esse movimento adquire ou não uma velocidade expressiva, quer dizer que permite à alma exprimir-se. Velocidade da alma, que torna paradoxal o seu lugar: é móbil, a alma está sempre lá, e pode estar mais ou menos lá. E quanto menos lá está porque mais se desdobra a linha do infinito em espaços expressivos, mais a alma se aproxima do seu lugar. É que o lugar está no seu movimento, no movimento que para ele próprio tende.⁷

Nesse primeiro ano de minha pesquisa no doutorado, ainda preservo a intenção de forjar novas situações de estudos em dança e composição coreográfica, de modo que seja possível compartilhar metodologias estudadas e construídas no trânsito de minhas práticas e vivências na dança, bem como analisá-las e fundamentá-las teoricamente. Mas, tenho vasculhado materiais como fotos, vídeos, diários de bordo, rascunhos de tarefas propostas, referentes às produções coreográficas que fiz desde 2002. No momento estou analisando os materiais do *Mimese Cia de dança-coisa*⁸ e do *Grupo Experimental de Dança da Cidade de Porto Alegre*⁹; esse último, reconhecendo como a experiência que instaura a observação mais precisa deste processo de “transmitir a experiência de dançar

⁶ A questão ainda passa por elaborações. Iniciei sua formulação na disciplina “Estudos da Presença”, com meu orientador, Gilberto Icle, no primeiro semestre de 2010.

⁷ GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'água, 1997; p. 162.

⁸ Dirigido por mim.

⁹ Projeto do Centro Municipal de Dança – Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, coordenado por Airton Tomazzoni.

e organizar a dança em coreografia”, pelo fato de eu não estar dançando junto. Outras experiências a serem analisadas serão o Cri-AÇÃO Dança¹⁰ e a coreografia que elaborei para a *Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul*, no primeiro semestre de 2010. Dessa maneira buscarei olhar para a questão da diversidade dos corpos em vários ambientes onde exerço minhas práticas de ensino da dança e composição.

No decorrer da Pesquisa, além de voltar a atenção a fatos já vivenciados, relevantes para meu objeto de estudo, poderão ser organizadas situações onde seja possível reunir um grupo de pessoas para realizar e observar um novo processo de composição coreográfica. Certo é que estarão implícitos nestes procedimentos o estudo do movimento, o refinamento e a especialização desse movimento, de modo que ele se faça dança e siga para uma organização de *movimento dançante no corpo*, ao se colocar no espaço; levando em consideração os pressupostos formais que regem a composição coreográfica e a dança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963 – Avant-Garde, Performance e o Corpo Efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BOAS, Franz. *Antropologia Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HUMPREY, Doris. *El arte de crear danzas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.

ICLE, Gilberto. *O ator como xamã*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. São Paulo: Editora 34, 2001.

LOBO, Lenora e NAVAS Cássia. *Teatro do Movimento – um método para o intérprete criador*. Brasília: LGE Editora, 2003 / 2ª Ed. 2007.

¹⁰ Evento semestral realizado no Curso de Dança da ULBRA, parte do processo de ensino-aprendizagem-avaliação. Todas as disciplinas práticas do curso têm a tarefa de realizar uma coreografia para a ocasião. A organização coreográfica, conforme tenho observado, tem sido um momento de síntese dos conteúdos de cada disciplina, conforme seus respectivos conteúdos e objetivos.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MUKAROVSKÝ, Jan. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Estampa, 1997.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SKLIAR, Carlos. *Pedagogia (improvável) da diferença: e se o outro não estivesse aí?*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

TODD, Mabel. *The Thinking Body – A study of the balancing forces of dynamic man*. New Jersey: Princeton Book Co., 1959.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em Arte : um paralelo entre arte e ciência*. 2. ed. – Campinas, SO: Autores Associados, 2001.