



PALUDO, Luciana. **Danças, narrativas e desdobramentos no ensino da dança**. Porto Alegre: UFRGS; doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEDU/UFRGS); Orientador: Gilberto Icle. Bailarina, bacharel licenciada em Dança; mestre em Artes Visuais; professora da Licenciatura em Dança da UFRGS.

RESUMO

O movimento entre as vivências como artista e o que posso transmitir na condição de professora de dança é o fio que dá suporte a esta pesquisa. Minha tese está sendo construída para investigar qual o status da coreografia na Graduação em Dança no Rio Grande do Sul. Para tanto, lançarei mão de observações e entrevistas com professores do referido contexto. Contudo, foi a partir de meus procedimentos em sala de aula e também como artista que o assunto principal se fez. O corpo que dança e cria é o mesmo corpo que ensina. A narrativa das experiências estabelece o que pode ser chamado de ato de transmissão. Eis aqui um exercício.

PALAVRAS-CHAVE: Dança: experiência: transmissão.

RESUMÉ

Cette recherche se situe dans le mouvement entre mes expériences en tant qu'artiste et ce que je peux transmettre comme professeur de danse. Ma thèse se construit, donc, en ayant par but d'enquêter sur la place de la chorégraphie dans l'enseignement de la danse au premier cycle aux universités du Rio Grande do Sul. Par conséquent, je ferai des observations et des interviews avec les enseignants universitaires. Cependant, ce sujet découle de mes procédures dans la classe, ainsi que de ma pratique artistique. Le corps en train de danser et de créer est le même corps qui enseigne. Le récit de l'expérience établit ce qu'on peut appeler l'acte de transmission. Voici un exercice.

MOTS-CLÉS: Danse: expérience: transmission.

Pretendo articular aqui a relação de minha experiência como artista e alguns desdobramentos em minha condição de professora de dança. A ideia para este ensaio partiu do fato de observar que os procedimentos em sala de aula recebiam influência das experiências artísticas vividas por mim, especificamente no tempo que passava por um processo coreográfico. O processo de criação em dança é merecedor de reflexão, uma vez que a dança se faz, primordialmente, a partir dos intercâmbios de experiências, designadamente pela transmissão oral e gestual entre os bailarinos.

Durante o processo, a utilização de um caderno de notas (ou diário de bordo), foi fundamental. No caderno eram construídas breves narrativas de dúvidas e compilações acerca do processo. O exercício de escrita confere substrato para elaborações. Ou seja, construímos histórias a respeito do ato de dançar e de criar coreografias; em suma, recriamos a experiência. Inicialmente para nós próprios, que estamos a *souffrir* o processo, compreendermos o que acontece; depois, para dividir e trocar com os pares de trabalho (artistas colaboradores e alunos). Aos alunos, não se tem a pretensão de dizer “como se faz”, mas, “como se está fazendo”. Particularmente, sempre que ouço a respeito de processos de criação, me identifico com as histórias. Penso que isso possa enriquecer a discussão a respeito das *maneiras possíveis de se fazer dança* – as quais podem ser engendradas pelas peculiaridades de cada processo.

Ao trazer a questão da narrativa, tenho a intenção de dialogar com conceitos de Walter Benjamin:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele (Benjamin, 1994, p. 205).

Benjamin menciona que a natureza da narrativa guarda em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária:

Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou uma norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis [...]. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada (Benjamin, 1994, p. 200).

A dança sempre manteve seu legado de informações através de um conhecimento oral e gestual, feito a partir da transmissão de um passo, de uma norma, de um movimento; uma coreografia. A tradição mostra os fatos: o bailarino dança, mas, também, ensina; não apenas quando para de dançar, mas, enquanto está a desenvolver suas atividades artísticas. Os modos de mover em dança, o que podemos compreender por técnicas em dança, se disseminaram numa relação semelhante à da narrativa oral. Os procedimentos de dança, em gêneros como o ballet clássico, a dança moderna, o jazz dance e as danças populares, se perpetuaram numa espécie de “telefone sem fio”, da forma mais primordial que se pode propagar uma informação. Assim se constituíram inúmeros locais de ensino de dança; cada professor passava as informações, contava as histórias relativas aos ballets; também algumas lendas de figuras da dança, suas peripécias, suas migrações e seus trabalhos. Hoje, cada vez mais, existem trabalhos de recuperação e registros dessas histórias, através de inúmeras pesquisas acadêmicas e escrita de biografias. Também a partir de documentários, os quais trazem um apanhado de imagens.

Espaço possível para um breve devaneio: danço, logo, escrevo!

As nuvens contam-se entre os “objetos poéticos” mais oníricos. São os objetos de um onirismo do pleno dia. Determinam devaneios fáceis e efêmeros. Por um instante estamos “nas nuvens” e, ao regressarmos à terra, somos docemente ridicularizados pelos homens positivos. Nenhum sonhador atribui à nuvem o grave significado dos demais “signos” do céu. Em suma, o devaneio das nuvens recebe um cunho psicológico particular: é um *devaneio sem responsabilidade* (BACHELARD, 2001, p. 189).

Parte que se reparte. Eis que, de repente, me fiz em *estado de formatividade*. Flagrei-me nesse estado; criei-me de tal modo, por assim dizer. Então, o que restaria a ser feito, senão viver esta engenhosa dificuldade que é atravessar um processo de criação em dança? A dança, como nuvem, instaurando tempestades - coreografias. “Porque a dança cria um plano de imanência, o sentido desposa imediatamente o movimento. A dança não *exprime* portanto o sentido, ela é o sentido (porque é o movimento do sentido)” (Gil, 2004, p. 79).

Corpo. Corpo m(eu). Corpo outro.

Faz-se outro

Nuvem

Vaga

Paisagem

Efêmera atitude

Flana

Por vezes, chove.

Nuvem.

Chove agora, mas, não se derrame inteira.

Preserve, um pouco!

Mínima forma

Para não perde de vista,

A terra.

[...] é preciso reconhecer, veremos, uma operação primordial de significação em que o expresso não existe separado da expressão e em que os próprios signos induzem seu sentido no exterior. É dessa maneira que o corpo exprime a existência total, não que ele seja seu acompanhante exterior, mas porque a existência se realiza nele (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 229).

As palavras vêm como forma contígua de se realizar uma dança; não estão aqui para *ilustrar* nem para explicar. Licença poética necessária para o devaneio; um escape. Elemento primordial do extravasamento, para que se possa criar. As palavras se realizam: saem da potência de suas *vidas secretas* e ganham corpo – espelho de meu corpo em estado de criação.

Um estado sensível assim, percebo, deflagra metodologias e estratégias peculiares no momento em que estou numa sala de aula a ensinar a dança. No espaço entre essas duas temporalidades está a intersecção entre ser artista e ser professor. Considero tal questão importante para a pesquisa que realizo no doutorado em Educação, uma vez que no tempo de escrita meu *estado de corpo* foi de extrema abertura e sensibilidade, pois me encontrei em processo de criação coreográfica. Muitos de meus alunos estavam focados nos mesmos assuntos: os procedimentos de criação em dança; as configurações em coreografia, a apresentação e a crítica. Quando estou assim, todos os corpos que vejo adquirem um relevo mais destacado no espaço, um contorno – e suas peculiaridades me convocam a uma observação mais eficaz.

Então, com os canais perceptivos aptos a receber, processar e a devolver, a sensação é de que se entra numa *sintonia fina* com o outro, com seus anseios e dificuldades. A dificuldade de um aluno, se ele estiver em minha sala de aula, também é minha. Cada facilidade, ou dificuldade será geradora de novos entendimentos; de tentativas de desmembrar para compreender. Destrinchar seria um verbo justo.

Quer-se compreender o *objeto* Dança em sua totalidade; quer-se ter domínio da técnica, de seu manuseio. Quer-se domar o equilíbrio da forma, numa coreografia. E, depois, escrever. Quando estou em meio a um processo de criação coreográfica, posso dizer - de um modo muito simples - que fico inspirada. Princípios da improvisação e da coreografia permeiam as aulas. E é possível inventar um estado de cena, ou, um *estado de dança*, desde o início, no aquecimento – um estado de presença e atenção. Então, lanço perguntas: *o que tal dança solicita em meu corpo? O que o instante me solicita?* E as (in)formações se organizam no que chamamos de técnica. Nesse sentido, a técnica seria um portal conveniente para aglutinar certos desejos formadores.

Na dança, verifico que é possível se fazer muito com o mínimo de informação assimilada – e os momentos de improvisação sinalizam isso. Portanto, técnica é a informação a mais que se consegue agregar naquele dia,

com tal exercício, com determinado pensamento. É a apreensão de um novo modo de vir para o espaço, de organizar o movimento daquilo que se quer dançar, com aquela informação nova. É um acesso novo que redimensiona a forma a partir de um desejo.

Então, o formar em dança pode se tornar este estado ininterrupto, pois que o corpo é o mesmo [formo em palco, formo em sala de aula; formo nos deslocamentos...]. São algumas categorias temporais que se expandem ou se recolhem, mas, elas não têm fronteiras duras; são porosas as fronteiras e a partir delas criam-se dutos para o trânsito de trâmite dos fluxos de pensamento, da matéria e da memória formadora.

Sobrearticulando o corpo, o movimento dançado abre até o infinito o leque dos gestos, quer dizer, a organização dos movimentos em sequências que *significam por si próprias*, sem recorrerem à linguagem. Em outras palavras, tudo se passa como se a sobrearticulação substituísse a ausência da dança, da segunda articulação da linguagem falada. [...] A sobrearticulação não cria uma outra articulação, mais vasta que a do esqueleto e dos músculos que fundam a quase-articulação. Pelo contrário, abre na direção do “fundo”, dos estratos profundos de sentido, dos movimentos cada vez mais fragmentados. (Como mostra o bailarino de *butô* Min Tanaka, que sobrearticula as articulações – as dos dedos, por exemplo – imprimindo-lhes um tremor microscópico.) (Gil, 2004, p. 80).

O ato de formar em dança está relacionado com a memória, com o que podemos reter; repetir, transformar. E retemos aquilo que nos afeta. Não necessariamente aquilo que gostaríamos. Nem sempre o que nos afeta é de nosso gosto, mas, se nos incomoda, se nos intriga, estará instigando a um novo comportamento; um outro modo de estar.

Quando esse estado - decorrente de um processo de criação - extrapola o corpo do artista/professor e vem para os seus alunos, a reflexão posterior é o lugar do *feedback*, do retorno, do olhar para o que se está fazendo para problematizar e colocar em evidência certas questões – abre-se um espaço para a crítica. Esse escrito, portanto, é um *feedback*.

Se a arte é este processo que, ao fazer inventa modos de fazer, parafraseando Pareyson (1997), a pesquisa que realizo tem o seu espelho nesse procedimento. Por mais de uma vez redimensionei questões e tentei

esboçar qual era, especificamente, o meu objeto. Percebo que o fator propulsor da pesquisa está no meu cotidiano, nesta condição de corpo reinventado a cada dia; nas maneiras de viver a dança e de distribuir/trocar essas vivências.

Assim como a dança, escrever é um ato de invenção: cabe sentir a sua ritmicidade; compreender espacialmente, no corpo, nos solavancos produzidos pelos pesos e velocidades, a partir das palavras; nos golpes com que algumas palavras nos arrebatam. De igual maneira, os golpes que alguns movimentos de dança arrebatam o dançarino e a quem a assiste.

No jogo das palavras há uma potência. Não cabe elucidar plenamente, e sim, deixar que algo se faça, em termos de sentido e pensamento. Olhar para um dança e querer saber, exatamente, “Por que aquele gesto ali, o que isso significa?” seria como perguntar à poesia “Por que aquela palavra ali, o que isso significa?”. Nada! A não ser o seu próprio desígnio; o ritmo que se faz ali; a sonoridade, o golpe. A *palavra justa*, na poesia: aquela palavra que só cabe ali, que não poderia ser outra e que, milagrosamente, nos encerra em um sentido. Penso isso em relação à dança: o movimento e o gesto *justos*; quero, sempre, encontrar isso.

Finalizo este ensaio, esta narrativa, trazendo algo particular que é a experiência de um *estado de corpo* durante um processo de criação em dança, para as palavras. Não sei se foram *palavras justas*. Walter Benjamin dirá que “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes (Benjamin, 1994, p. 201)”. Então a escrita se faz. Assim engendramos modos de nos inventarmos; tecemos palavras que legitimam um tempo vivido, tão pessoal e simbólico, que se resignifica na simbologia da linguagem escrita. Queremos ser forte e eficaz o suficiente para produzirmos algumas palavras genuínas, alguns movimentos genuínos; não nos conformamos com a coisa pronta. Queremos, também, tornar nossa existência algo peculiar. Isso é o que nos move à vida e é assim que surge o desejo da forma. Finalizo trazendo palavras de Montaigne “Só por fraqueza nos contentamos com o que outros e nós mesmos deparamos nessa caça ao saber; [...] haverá sempre caminho a

percorrer para quem vier depois, e até para nós se agirmos de outro modo (Montaigne, 1980, p. 479)”.

Referências:

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. *O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* / Walter Benjamin; tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v. 1).

GIL, José. *Movimento Total – O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

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

MONTAIGNE, Michel Eyquem de, 1533-1592. *Ensaaios*; tradução de Sérgio Milliet. – 2. Ed. - São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da Estética*. 3ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1997.