

Percurso do Tempo

DANÇA UFRGS . 10 ANOS



Percurso

do Tempo

DANÇA UFRGS . 10 ANOS

Porto Alegre - RS
2020

Cibele Sastre | Cintia Kovara | Clarissa Finger Brittes
Joelene Lima | Flavia Pilla do Valle

CARREGADOR: um experimento de prática como pesquisa (PaR)

RESUMO

O texto apresenta a experiência realizada com a tarefa *Carregador*, desenvolvida por integrantes do grupo de estudos Pesquisando a Prática como Pesquisa em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPPD/ UFRGS) junto à Rede Internacional de Estudos da Presença. O grupo articula experimentos práticos e reflexões escritas a partir de referenciais dos campos dos Estudos da Performance, Estudos da Presença, Educação Somática, Dança e metodologias de pesquisa não convencionais. A metodologia de trabalho em rede oferece a oportunidade de se compartilhar tarefas performativas, realizadas em saídas a campo, a serem executadas pelos respectivos grupos de estudos ou grupo de alunos dos participantes da Rede. As questões principais são: como buscar um estado corporal sensível para interagir com alguém que é campo de nossa investigação em sua subjetividade? Como adentrar a subjetividade de alguém quando em campo? É a performance que instaura um estado de corpo ou é o estado de corpo que instaura a performance? Após, há o relato textual da experiência no grupo específico, na Rede e posterior escrita para produção de conhecimento para a área.

Palavras-chave: performance; presença; dança; artes cênicas.

ABSTRACT

The text presents an experience carried out with a task *Carrier*, developed by members of the group of studies *Researching the Practice as Dance Research* at the Federal University of Rio Grande do Sul (PPPD/ UFRGS) with the International Network of Studies on Presence. The group articulates practical experiments and written reflections based on references from the fields of Performance Studies, Presence Studies, Somatic Education, Dance and unconventional research methodologies. The networking methodology offers the opportunity to share performing tasks, achieves in a field trip, to be performed by the respective study groups or group of students of the participants of the Network. The main questions are: how to search for a sensitive body state to interact with someone who is the field of our investigation in his/her subjectivity? How to enter someone's subjectivity when on the field? Is performance that establishes a body state or is the body state that establishes performance? Then, there is the textual report of the experience in the specific group, in the Network and later writing to produce knowledge for the area.

Keywords: performance; presence; dance; performing arts.

ESTABELECENDO AS CONECTIVIDADES

Nesse texto, relatamos uma experiência desenvolvida por integrantes do grupo de estudos Pesquisando a Prática como Pesquisa em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (pPPd/ UFRGS) junto à Rede Internacional de Estudos da Presença. Essa Rede tem coordenação do Prof. Dr. Gilberto Icle do Programa de Pós Graduação em Educação (PPGEDU - UFRGS) e mantém integrantes de vários estados do Brasil e outros três países: Argentina, Portugal e França. A metodologia de trabalho em rede oferece a oportunidade de compartilhamento de tarefas performativas a serem executadas pelos respectivos grupos de estudos dos participantes da Rede. A metodologia de trabalho em rede envolve, no mínimo, três etapas: proposição disparadora, compartilhamento de experiências performativas lançadas como tarefa ou sugestão; síntese para definição de temas a serem encaminhados para produção textual de uma publicação. A primeira publicação dos integrantes da Rede foi lançada em 2019 sob o título *Descrever o Inapreensível*.

Este livro responde a uma questão fundamental e manifesta uma urgência. As teorias generalistas sobre a mistura de culturas, o pretense “choque de civilizações”, a globalização – a “mundialização”- declamadas pelos novos impérios econômicos e políticos falam apenas do tangível – o apreensível -, o imediato compreensível, os objetos de consumo. Na realidade, do que é superficial, das aparências. Os discursos simplistas oprimem a criatividade humana em sua diversidade, a sutileza das línguas e dos imaginários, a inventividade daqueles considerados *subalternos*. Ao colocar-se a tarefa de descrever o inapreensível, os autores desta obra devolvem ao mundo sua complexidade, sua incerteza, o surpreendente. Eles justificam a caminhada sem fim das ciências, das artes, da filosofia, dos místicos que preferem os questionamentos aos resultados. (PRADIER, 2019, p. IX)

Essa Rede quer problematizar a escrita oriunda de componentes de pesquisa que operam prioritariamente por meio de uma experiência prática. Suas produções apresentam, assim como muitos outros textos compartilhados nesse processo, formas poéticas, relatos em primeira pessoa, reflexões desenvolvidas em cada grupo, com articulações sustentadas por referencial teórico. O texto que segue apresenta o relato da experiência realizada com a tarefa *Carregador*, proposta por uma das integrantes, Profa. Dra. Carminda André (UNESP) na primeira rodada de compartilhamentos e desenvolvida pelo pPPd.

O pPPd - pesquisando a *Prática como Pesquisa* em dança: metodologias e procedimentos de pesquisas guiadas pela prática da dança no RS - é um projeto (e um grupo) de pesquisa do curso de Licenciatura em Dança. Toma como referência proposições da Pesquisa Performativa de Brad Haseman (HASEMAN, 2006, 2015), utilizadas na tese *Entre o Performar e o Aprender: práticas performativas, improvisação em dança e Laban/Bartenieff análise em movimento* (SASTRE, 2015). Sendo uma proposta alternativa às metodologias quantitativas e qualitativas de pesquisa acadêmica, a prática como pesquisa (ou *practice as research* - PaR) prioriza problematizações que só podem ser resolvidas por meio da prática artística, ou artístico-pedagógica, no nosso caso, no campo da dança. A pesquisa teve início em 2017 e, desde então, vem realizando atividades de instrumentalização teórico-prática com seus participantes, e experimentos práticos, de escrita e reflexão a partir de referenciais teóricos articulados entre os campos dos Estudos da Performance, dos Estudos da Presença, da Educação Somática, da Dança e das metodologias de pesquisa não convencionais.

No primeiro ano do grupo pPPd, se fez discussões textuais por meio de propostas práticas dos integrantes aos colegas, investindo nos textos de Richard Schechner organizados por Zeca Ligiéro (2012). No segundo ano, surgiu a oportunidade de experimentar a tarefa *Carregador* acima mencionada, e seguimos com reflexões performativas a partir de leituras de Laurence Louppe (2012) e José Gil (2004). No terceiro ano, o grupo inaugurou a série de Conversas com pPPd, em que alguns convidados foram chamados para discutir temas que seguiam em pauta em nossas atividades: a escrita da experiência da dança; a relação entre a pesquisa qualitativa e a pesquisa performativa; a educação somática; as danças circulares sagradas e a tríade corpo-mente-espírito; desmontagem cênica* como estratégia de reflexão e criação de artistas da cena.

Carregador – realizado no segundo ano - é uma tarefa aparentemente muito simples, de implicações poéticas infinitas. A proposta de Carminda André é a seguinte: sair deambulando pela rua e abordar transeuntes com perguntas sobre a cor, a forma, o tamanho, o peso, entre outras de suas dores. Apresentar-se como um carregador que irá carregar a dor representada em alguma pedra que seja compatível com a descrição caracterizada pelo transeunte. Um carregador deve ter uma sacola capaz de sustentar pedras pesadas. A tarefa é abordar os transeuntes, encontrar a pedra com as características indicadas, recolhê-la na sacola e carregá-la. Carregar a sacola com pedras de outros transeuntes e observar a sensação de carregar a dor dos outros.

*Proposta desenvolvida pela professor pesquisadora da UNICAMP junto ao grupo de pesquisa LUME Raquel Scotti Hirson (LUME Teatro/ PPGADC UNICAMP).

Errem pela cidade segurando duas sacolas de feira coloridas vazias. Interpele o transeunte e peça para que ele lhe conte uma dor. Para cada dor contada, peça que o narrador escolha uma pedra que dimensione o peso, o tamanho, a temperatura, a textura, a cor dessa dor. Carreguem essa dor com vocês. Continuem errando pelas ruas, interpellando os transeuntes, até não suportar mais carregarem as dores. Na volta à sala de trabalho, em roda, deposite todas as pedras no meio da roda e escolham compartilhar narrativas que lhe atravessaram. Escrevam essa experiência (da narrativa escolhida) para compartilhar com o coletivo. (ANDRÉ, 2017)

O grupo realizou a tarefa no dia 06 de abril de 2018 na Estação Zona Sul do Catamarã, em Porto Alegre. A tarefa aconteceu em um dia de polaridade instalada no cenário político-social o que já gerava certa angústia. Participaram da tarefa a coordenadora do grupo Cibele Sastre e as alunas Joelene Lima, Clarisse Finger Brites e Cintia Kovara. A acadêmica do curso de dança da UERGS, Marluce Fonseca, integrante da atividade de extensão da professora Cibele, acompanhou o grupo. Algumas citações diretas de textos de integrantes do pPPd e da Rede estão em fonte não publicada, ou seja, um dossiê de relatos de processo organizado para compartilhamento interno*. Portanto as referências serão mantidas apenas com autor e data, pois o dossiê não é publicado, nem numerado. Os integrantes do pPPd assinaram um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido liberando uso de imagem e produção de dados oriundos das práticas performativas exploratórias do grupo.

*Após a prática performativa do Carregador com o pPPd, todos os integrantes escreveram relatos sobre essa experiência. Esses relatos fazem parte do acervo de diários do grupo. Estes diários foram incluídos no relato escrito por Cibele Sastre para o Dossiê 2 da REDE, que será aqui referido.

Figura 1 - Carregadoras



Registro de Marluce Fonseca (Porto Alegre, 2018).

A preparação à saída a campo foi feita com o grupo de estudos pPPd e com integrantes do grupo de extensão Dança, Educação Somática e Criação, coordenado pela Profa. Cibele Sastre (DESC/ UFRGS)*. Foi mais um dos momentos 'desespaço'**, visto que a Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID), sede do grupo, estava em obras e ficamos sem sala. No gramado da ESEFID, começamos a evocar a escala diagonal de Laban: aquela que deixa o corpo sempre instável, oscilando de uma a outra diagonal do cubo por meio do desequilíbrio e das contratensões corporais que organizam o limite do desequilíbrio, levando o corpo a um novo percurso espacial, uma nova diagonal. Para a execução desta escala, percursos mais periféricos podem nos levar a uma movimentação de 'bêbado', um ziguezague cambaleante com surpreendente força interna para manter-se entre tensões espaciais que crescem e diminuem no caminho entre o ponto inicial de uma linha diagonal de um cubo imaginário ao redor do corpo e a outra extremidade.

*Dança, Educação Somática e Criação é um grupo de extensão aberto à comunidade para pessoas com e sem experiência em dança que desejem conhecer o trabalho de educação somática e dança a partir de referenciais dos Estudos do Movimento Laban/Bartenieff (LBMS). As experiências desenvolvidas por esse grupo também alimentam a pesquisa.

**Título de uma das performances coreográficas desenvolvidas pelo DESC, em 2017, apresentada na mostra coreográfica dos grupos de extensão do Curso de Dança da UFRGS, problematizando a recorrente falta de espaço de trabalho para o grupo e nosso olhar para o fechamento dos espaços públicos e privados de artes cênicas na cidade de Porto Alegre e no estado do RS. Desespaço 2 foi apresentado de modo performativo por Cibele com a bailarina, pesquisadora e professora Tatiana da Rosa no I Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança ocorrido em março de 2018 em Brasília e Desespaço dentrofora, com Cibele, Tatiana e Carla Vendramin, no Encontro Laban 2018, no Rio de Janeiro.

Movimentos que seguem as diagonais espaciais dão [...] um sentimento de desequilíbrio crescente, ou perda de equilíbrio. A mobilidade real é, portanto, quase sempre produzida pelas qualidades diagonais de uma inclinação. Visto que todo movimento é um composto de tendências estabilizadoras e mobilizadoras, e uma vez que nem a estabilidade pura nem a mobilidade pura existem, serão as inclinações defletidas ou mistas as mais aptas a refletir os traçados de matéria viva. (LABAN, 1966, p.90, tradução nossa)*

A escala diagonal foi precedida por uma noção de cinesfera que a educadora somática Martha Eddy (EUA) nos apresentou em sua oficina em Brasília, durante o I Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança: *My Space - Meu Espaço*, uma demarcação corporal e vocal de desenho da cinesfera em sua forma mais distal. Desenhar a cinesfera distal e falar *Meu Espaço* com peso forte empodera a inscrição de si nesse espaço. *Meu Espaço* nos levou à escala diagonal, que nos levou ao círculo em que engatamos os punhos e dividimos peso. Dividir o peso entre o grupo de trabalho, em nosso caso, é colocar o quadril para fora do alinhamento vertical pés, quadril ombros. É 'sentar num banquinho' ali atrás da gente, e confiar que o peso de todas e todos estará dividido entre cada um de nós na circularidade de forças excêntricas.

*No Original: Movements following space diagonals give, as also mentioned, a feeling of growing disequilibrium, or of losing balance. The balance is, so to speak, dissolved in the flow. Real mobility is, therefore, almost always produced by the diagonal qualities of inclination. Since every movement is a composite of stabilizing and mobilizing tendencies, and since neither pure stability nor pure mobility exist, it will be the deflected or mixed inclinations which are the more apt to reflect trace-forms of living matter.

Não é simples confiar, mas confiança pode ser uma palavra de ordem para um trabalho em grupo em que cada indivíduo sabe bem o seu tamanho e lugar, e a condição de dependência que temos uns dos outros. Seria a desesperança, uma quebra de confiança? Uma quebra de confiança em um mundo melhor? Para estar neste círculo é preciso acreditar que o desequilíbrio compartilhado alcança estabilidades sempre negociadas, sempre sutis e móveis, o que de fato é, ainda que não pareça. Sim, podemos parecer quixotescos, mas em oposição a esta aparência, quanto mais conhecermos a nós mesmos, tanto mais saberemos ajudar ao outro, o que nos ajuda a confiar no outro a partir de uma autoconfiança e de um 'cuidado de si'*

Terminamos nossas tentativas com um pouco de ousadia, além de dividir o peso entre a roda, conseguimos elevar uma ou outra perna em diferentes direções. Ainda que não tenha sido por muito tempo, foi o tempo suficiente para desenvolver a confiança oriunda da sintonia somática.

Então começamos a compartilhar nossas dores. Compartilhar mais suas características do que sua condição: cor, volume, textura, sabor, peso, forma... Compartilhamos as características: "uma dor azul, uma dor que vai passar, mas uma dor do presente pela qual é preciso passar", "uma cor cinza, como a do elevador (um elevador externo da ESEFID para cadeirantes ao lado do qual estávamos trabalhando), aliás "bem poderia haver um elevador, para cima e para longe. Uma dor fundante, como suas estacas que me consolidam", "uma dor porosa, cuja forma se transforma constantemente, às vezes crescendo em volumes, às vezes encolhendo sem densidade, uma dor pedra-pome", disseram alguns dos participantes. Essa dor foi descrita por outra pessoa como uma dor *sufclair*, que ganhou um certo gosto de chocolate (e uma certa dissipação?). Uma polifonia mnemônica entre tantos registros musicados desta poesia emergiram:

*O uso da expressão foucaultiana aqui é de aproximação com seu texto "A ética do cuidado de si como prática de liberdade" (FOUCAULT, 2012).

*Dor elegante
Um homem com uma dor
É muito mais elegante
Caminha assim de lado
Como se chegando atrasado
Chegasse mais adiante
Carrega o peso da dor
Como se portasse medalhas
Uma coroa, um milhão de dólares
Ou coisa que os valha
Ópios, edens, analgésicos
Não me toquem nessa dor, (por favor,)
Ela é tudo que me sobra
Sofrer vai ser a minha última obra*

Paulo Leminski

Fizemos a roda invertida, com todos voltados de costas para o centro da roda, e projetamos nosso osso esterno na direção frente-cima com o corpo verticalizado e inclinado a frente até soltarmos as mãos, caímos sobre uma das pernas e seguimos correndo pelo espaço, com direito a retomar a escala diagonal no espaço, à retomar a cinesfera vocalizando Meu Espaço, ou movendo a dor... correr já foi muito. Nos preparamos para a prática performativa.

Campo como Margem: Estação Zona Sul

Há uma orla grande junto ao Lago Guaíba em Porto Alegre. Nesta orla, trechos estão interditados, em obras, outros, não há circulação de pessoas. Onde há, não há pedras. Mas um catamarã faz a travessia do lago entre as cidades de Porto Alegre e Guaíba. Ali no ponto da zona sul, em frente ao Barra Shopping, tem uma passarela de madeira sobre a orla do lago, onde encontramos pedras de diferentes tamanhos, algumas dentro do lago. Pensamos na seguinte estratégia: duas pessoas ficariam embaixo, localizando as pedras das pessoas que fossem abordadas, estas, sobre a passarela.

Cintia iniciou um processo de instalação com as pedras que encontrava na orla: havia um tronco sobre o qual ela começou a colocar algumas delas, logo também a frente do tronco e ao redor. Pedras menores sobre pedras maiores. Assim começamos a enxergar também o montante de lixo que se encontrava por ali, lixo seco, que ao final da tarefa, também recolhemos.

A instalação ou a preparação do campo, ajudou-nos a instaurar um ambiente de curiosidade em algumas pessoas que passaram a estranhar menos as abordagens que fazíamos. Algumas de nossas abordagens foram mais coloquiais, outras mais performáticas, indo direto ao ponto: "eu sou um carregador e quero carregar a tua dor. Qual é a cor da tua dor?" (BRITES, 2018) para iniciar uma conversa sobre a pedra que melhor representaria a dor.

Figura 2 - Instalação



Registro de Joelene Lima (Porto Alegre, 2018)

A Rafaela de 8 anos disse que tinha medo do catamarã afundar e escolheu uma pedra dentro d'água que tem cheiro de peixe ...e peixe é bom! Dona Marina escolheu três pedras menores uma em cima da outra que formam uma dor grande. Sua filha relatou uma dor física que a acompanha há anos e escolheu a maior pedra que tivesse lá...uma escultura. Duas amigas ficaram felizes em se livrar da dor, uma delas escolheu um portal. Um homem parou, olhou demoradamente para o rio e falou: o rio morreu! Muito triste né? Se fôssemos índios isso não tinha acontecido. E seguiu andando...no final ele pediu desculpas por não ter escolhido a pedra. (LIMA, 2018)

Para Joelene Lima, entrar em contato com as pessoas de forma coloquial foi muito orgânico e trouxe relatos lindos. Cibele escutou parcialmente a conversa do homem triste com o rio. Ela relata que ele também disse que “[...] é por isso que a nação está assim, tudo culpa da civilização. Se fossemos índios nada seria do jeito que é agora. Eu acho que essa seria uma pedra impossível de carregar, caso ele tivesse escolhido alguma”. (SASTRE, 2018)

Figura 3 - Orla do Guaíba
Registro de Joelene Lima (Porto Alegre, 2018)



Joelene apontou a pedra da menina Rafaela. Não era uma pedra tão grande, mas estava entre duas outras maiores. Parece que a parte que está submersa é maior. Uma pedra marrom escura, pontiaguda, entre duas outras pedras maiores e mais avolumadas para fora da água, como as duas pessoas que ela acompanhava.

Dentre as duas amigas citadas anteriormente no relato de Lima (2018), uma delas mora no Estados Unidos e estava aqui de passagem. Ela entendeu nosso trabalho depois de perguntar para sua interlocutora e disse querer nos seguir, queria saber onde ela poderia acompanhar nosso trabalho, perguntou ainda quem estava conduzindo a atividade. Joelene chamou Cibele. Diante do desejo dela de nos seguir, disse: "isso me dá uma dor por não ter o que te dizer em termos de site ou redes sociais. Nosso grupo não tem perfil social!" (SASTRE, 2018). Rimos por ser a própria Cibele a falar da dor, e prontamente a tal amiga começa a indagar, 'mas de que cor é tua dor, qual o tamanho dela, escolhe uma pedra para ela'. A amiga anotou o e-mail do grupo no celular e saiu falando: "adoro exercícios interativos de alteridade!" (SASTRE, 2018).

Cibele abordou homens. Homens fortes e felizes. Homens sem dor. Dois deles disseram: "eu sou feliz, eu não tenho dor" (SASTRE, 2018). Ela perguntou se dor era o oposto de felicidade. Um deles disse que sim. O outro ficou hesitante e abriu uma brecha, dizendo "'é, essas coisas assim a gente não fala, né?" (SASTRE, 2018). Agradeceu por Cibele dizer que ele poderia ficar à vontade e seguir seu caminho. Homens fortes e felizes. Estes talvez não chorem.

A ida ao campo foi muito rica e desdobrou reflexões sem fim. O que inicialmente parecia ser uma tarefa alheia ao que viemos trabalhando com este grupo de estudos invadiu nossa sensibilidade, colocou em cheque algumas noções sobre o trabalho de criação e o entendimento de performance, e proporcionou um estado sensível que afetou nossas relações.

Ainda que o tempo do sensível não acompanhe o tempo *chronos*, fizemos uma breve reunião após o campo, onde as pedras pareciam ter ido todas juntas conversar, trazendo novos rumos para reflexões sobre os Estudos da Performance, problematizando de forma prática nossos conceitos em estudo: performance arte, práticas performativas pedagógicas, pesquisa qualitativa de inspiração etnográfica a partir de um campo, pesquisa performativa.

Percursos Per-formativos

Nossas condições de artista-professor-aluno-pesquisador parecem ter estado presentes constantemente durante a experiência do Carregador. A conversa posterior ao campo fez com que a gente produzisse as questões que emergiram do grupo: o que a gente fez era uma performance? Qual o estado corporal que preciso ter para fazer esta atividade? É a performance que instaura um estado de corpo ou é o estado de corpo que instaura a performance? Colocarmo-nos numa condição de etnografia, entrando em sintonia com as pessoas ali presentes configura performance? A diversidade das abordagens de cada uma de nós aos transeuntes foi rica, exigiu que problematizássemos o lugar de partida para a interação. Quando começa? Já começou? Terminou?

Somos cinco, trazendo nossas dores, sem pensar porque pensamos nas dores que encontraremos ali, assim... [...] Chegamos ao por do sol. Onde estão as pedras? [...] Na cidade, onde estão as pedras? Casas, pontes, prédios, ruas, calçadas, em tudo e em nada enterradas, soterradas, sólidas estruturas distraídas de nós. Base de nós. Chão de nós. Nós. Fugidias, fundidas, detalhe de quadro no corredor. O caminho que leva a água trouxe as pessoas, vidas em pressa e pressão, passagens, esperas com o pôr do sol escorrendo como as pedras escondidas no chão ... quem vai falar sobre a dor? Como vou falar sobre a dor? Onde estão as pedras que falam sobre a dor? Cada passo sobre elas enterra um pouco mais ... as pedras, as dores, o pôr do sol...Perto da água achamos pedras planejando fuga... nuas e conversadoras, expostas ao sol, banhadas de rio, afetadas em suas formas pelo roçar do tempo que passou faz tempo ... Sem ligar o tempo necessário ... lapidando suas dores no espetáculo cênico perfeito das cores, com suas dores gravadas no corpo de pedra crua, pesadas, ocupadas, belas imagens de dor de alguém ...Prontas pra ser, falar, tecer. [...]Juntamos várias pedras dores esperas. Pressas ao por do sol que se ia como uma pedra qualquer que a cada passo afunda na construção da fundação. Ao fim e ao cabo a hora mãe. As pedras nuas prontas para fuga ficaram ali esculpturadas em outros contextos ... textos de nós agora também. Dores em potencial e potência. Textos para passagens. Carregar as pedras-dores não teve peso ... teve procissão acompanhada. Oração no altar e nas formas. Silencioso com a voz do infinito abrindo os braços. Um abraço lento e necessário, como ser amado sem nenhum precisar ... sentido de conexão existencial esquecida como a fundação invisível das pedras que escondemos e evitamos. Transbordou como todo bom sentido. Uma era portal. Na caminhada me senti acompanhada: das dores, das pedras, dos passos. A escultura ficou na confirmação do ato. Prova da caminhada, uma tentativa de estancar o fluxo pra ficar Pedras de dores nuas prontas para ir. Éramos agora bem mais que cinco (KOVARA, 2018).

A poesia que segue o percurso do pensamento ação Como se mede a dor? Qual o tamanho da dor? A minha dor é maior? Eu sou um sofre-dor? Dentre as respostas, palavras superlativas. Mas na escolha das pedras, a forma, o desenho delas parece que tornou a palavra menor, mais bem acabada, com uma forma mais definida. E a representação material parece diferente da representação vocal. Pedras com buraco no meio, com ponta para cima, que espetam, pontiagudas...(formas que eram indicadas pelos transeuntes abordados). Uma ponta, um buraco, uma imersão na água, um volume assimétrico informam tanto...

Nossa breve ação com as pedras foi a de carregar as dores dos nossos colaboradores desde a orla até perto da calçada. Tínhamos uma sacola e um carrinho de feira. As pedras maiores ficaram no carrinho. As pedras menores na sacola. Algumas pessoas pegaram algumas pedras na mão para carregar.

[...] tentei me colocar no lugar do outro, me aproximar da dor alheia, ser solidária sem ser invasiva. Carregar a dor alheia seja qual for é incômodo, pesa física e emocionalmente, a energia da dor fica impregnada naquelas pedras que ficaram em forma de escultura no acesso ao catamarã. Deixar as pedras lá me fez pensar que toda a dor sublimou ali mesmo. (LIMA, 2018)



Realizar a tarefa foi sentir realmente tirando um peso das costas daquelas pessoas que compartilharam suas dores. Ficamos com vontade de segui-las... de saber se tinham se sentido aliviadas. Nossa caminhada foi lenta, muito tonificada, carregamos a sacola pesada e chegamos ao local destinado quase sem fôlego. Parecia necessário ser desse jeito. Havia uma dúvida sobre o que fazer com as pedras. Decidimos fazer uma escultura das pedras ali no parapeito da pracinha. Fomos todas aliviadas por esta ideia. Fotografamos a escultura final.

Figura 5 - As Pedras
Registro de Joelene Lima (Porto Alegre, 2018)

Interpelar pessoas na rua para uma atividade de campo sempre parece difícil. Tendemos talvez a ficar na defensiva ou nos explicamos demais. Cibele, como observadora, queria ver como seria o desenvolvimento da atividade por cada uma das integrantes. Foi lindo ver o estilo pessoal de cada uma operando ativamente, sobretudo porque a empatia com a pedra alheia parece falar mais alto. Como buscar um estado corporal sensível para interagir com alguém que é campo de nossa investigação em sua subjetividade? Como adentrar a subjetividade de alguém quando em campo? Precisaríamos de protocolos de antropologia? Poderíamos simplesmente decidir que nossa pergunta já era em si uma performance, e portanto poderia vir com toda sua carga de estranhamento?

Não definimos previamente uma atitude comum diante de nossos colaboradores. Deixamos cada uma resolver essa proposição. E foram resoluções diferentes. Ao perguntarmos: o que essa experiência nos ensina? O que ela nos mostra? O que nos instiga em relação à pesquisa performativa e dança? A conversa que realizamos após a experiência foi reveladora. Nossas incertezas e inseguranças foram reveladas e, com elas, pistas para nossos trabalhos em grupo.

Na semana seguinte à prática performativa, voltamos a um percurso que evocava a caminhada com as pedras. Cibele sugeriu que nos deslocássemos desde o bar da ESEFID até a sala 7 do Centro Natatório (CN) carregando nossas bolsas como se fossem as pedras da semana anterior, em silêncio, evocando nossas sensações e percepções. Ao chegarmos, fizemos anotações sobre nossos pensamentos durante o percurso, em fluxo de pensamento.

[...] que força tem a determinação de uma tarefa! Paro na frente do prédio do CN e olho para ele, evocando a pausa que fiz quando cheguei perto dos carros. Nunca parei para olhar o prédio de frente e estou eu aqui agora olhando para uma academia. O que é o agora? A imagem real do prédio? A imaginação do cais/ catamarã? A atitude de corpo de um no lugar do outro. Que poder a imaginação tem sobre o sensível, sobre o aqui agora. Entrei, meio professora, meio carregadora. (SASTRE, 2018)

Emergências Teóricas e Considerações em Processo

Nos anos 1960, emerge a figura do *performer* como um artista que propõe “uma série de experimentações com fins contestatórios, de intervenção no cotidiano e de questionamento dos limites e fins das artes do espetáculo vivo” (ICLE, 2010, p.12). Como discussão crítica sobre a produção artística, o autor nos remete a outras referências que ele considera como germinais deste momento: Nicolas Evreinoff e sua obra *Le theatre dans la vie* de 1930, e o curso da Antropologia Cultural ou Social, que ancora a obra de Goffman *The presentation of self in everyday life* de 1959. Segundo Icle (2010, p.13) esta obra de Goffman “[...] circunscreve uma das principais inspirações para aquilo que, nas décadas seguintes, nos EUA, o encontro do antropólogo Victor Turner e do diretor teatral Richard Schechner irá formar sobre o título de *Performance Studies*”. Tais referenciais parecem ter se tornado necessários no momento em que nossas discussões produziram questões como: quem a gente é quando está em estado de performance? Novamente nos perguntamos, será que o estado gerou uma performance ou a performance gerou um estado? O estado esteve presente para todo mundo? Com qual variação?

A necessidade desta fundamentação emergiu das questões suscitadas pela prática, um procedimento que a coordenadora Cibele se propõe a produzir com o grupo no campo da dança. Enquanto a dança transita entre as propostas de palco para espetáculos artísticos de diferentes gêneros e a cultura festiva das danças populares, com muita frequência permanece o senso de que somente ao demonstrar uma habilidade que pertença à produção de conhecimento incorporado em meio a práticas tradicionais de técnicas codificadas reconhecíveis é que podemos nos considerar dançando. As habilidades da cultura festiva raramente são enlevadas ao status de dança, sobretudo se estiverem par a par com um desenvolvimento técnico que demora muitos anos para ser lapidado no corpo. Por muito tempo operando e imperando nos meios acadêmicos de dança, o saber técnico-corporal tradicional ditou o que é ou não dança.

À experiência festiva se substituiu, assim, o hábito, a repetição mecânica de uma ação esvaziada de todas as necessidades que ligavam cada movimento às suas esferas social, política, religiosa, médica, militar e econômica. As ruínas percebidas por Laban, antes de serem as da cultura festiva e de suas danças rituais, são, mais profundamente, as de uma concepção da experiência. O homem moderno perdeu a capacidade de se mover : esse homem que, segundo Laban, não assobia mais ao trabalhar, não sabe mais dançar. Seu olhar é vazio, cheio de medo, sua tez se tornou esverdeada. Tendo perdido o seu saber cinético, esse homem perdeu a sua experiência. A transformação da experiência do movimento ao contato com novas técnicas de produção e com novas necessidades econômicas o força desde então a sofrer os acontecimentos externos; lhe é impossível dar-lhes sentido. (LAUNAY, 1996, n.p*.)

Sastre (2015) reitera que o corpo, na arte da performance, não precisa dar visibilidade a alguma prática codificada uma vez que a prática corporal do artista cênico contemporâneo pluraliza seus objetivos que, junto à atenção aos cuidados com a saúde e o desenvolvimento de habilidades, visa a produção de presença. Atrelar atenção à produção de presença também diz respeito às práticas corporais como produção de si, permitindo a emergência corporificada da poética. Algumas práticas são identificadas por Laurence Louppe (2012) como técnicas de inteligência do movimento, também acolhidas pelo termo Educação Somática, como as propostas por Mathias Alexander, Moshe Feldenkrais, Bonnie Bainbridge Cohen e Irmgard Bartenieff, dentre outros. Também as práticas orientais como Yoga, ou as artes marciais, especialmente Aikidô e Tai Chi Chuan, integram as práticas corporais dos artistas contemporâneos.

A palavra atitude, tão cara ao universo do Hip Hop, talvez nos ajude como provocação para algumas leituras de nossas práticas na tentativa de operar por meio de referenciais que transitem entre a dança e a performance, cuja tangência está na visão de corpo. Nesse sentido, podemos classificar de modo mais imediato nossas atitudes como: gregária, performática, vibracional, nomes que merecem revisão e aprofundamento.

A atitude gregária produziu aproximações por meio de conversações que buscavam adesões, por vezes mais prolongadas e explicativas, numa atitude que pode ser vista de forma análoga a uma proposta do teatro invisível de Boal, não fossem alguns excessos. Podemos considerar um deles como o momento em que emerge a pergunta sobre o porquê destas *perguntas carregador*, que se resolve com a apresentação da proponente, responsável, professora. Ou seja, no momento em que a pessoa com atitude gregária não se autoriza a responder a questão, passa a palavra para a professora - alguém que saberá responder melhor sobre algumas destas perguntas. A atitude gregária se sobrepõe inclusive à possível instalação de uma performance, mas mantém o caráter performativo da ação. Os integrantes não serão omitidos de nossos propósitos de pesquisa. Interessante também perceber que a integrante que mantém esta atitude está encaminhando sua pesquisa no campo da educação, iniciando possíveis relações entre a performance e a educação, e buscando referências também em procedimentos de educação ativa. Sobre esse limite, essa margem é que recaem nossas questões: essa atitude configura uma performance? Uma prática performativa? Uma etnografia?

A atitude performática foi mais provocativa e crua gerando estranhamentos. O estranhamento por conta da arte da performance foi uma busca de uma das integrantes do grupo. O subtexto de sua ação poderia ser algo assim: eu estou aqui performando, então eu quero causar esse estranhamento crítico. Mas um cuidado com essa atitude se deu na busca por uma conexão de olhar com a pessoa que se aproximava pela passarela. Ao estabelecer contato visual mais distante, uma primeira aproximação acontecia, que também é vibracional, e acima de tudo, lida com a questão da presença, de um estar *aqui* e *agora* em um lugar público com uma atitude de olhar diferente desta que mantemos quotidianamente em nosso andar. Esta conexão de olhar com a pessoa-alvo favorecia a aproximação para perguntar sobre sua dor.

As estratégias que percebemos utilizar eram muito relacionadas a atitudes e posturas corporais. Entre gregária e vibracional, Cibele usava de uma sintonia somática para se aproximar dos transeuntes. Quando ela estava mais dura e firme, sentia que não deixava abertura para as pessoas adentrarem suas subjetividades, enquanto numa atitude corporalmente mais flexível e frequentemente espelhando movimentos-sombra dos interlocutores, recebia respostas educadas mesmo que negativas. Os homens felizes que foram abordados não estavam querendo escapar da abordagem. Apenas 'não tinham o que compartilhar'.

A atitude vibracional pode ter sido espacialmente mais distante, se considerarmos que as pedras estavam num nível abaixo do nível da passarela onde a maior parte das pessoas estavam sendo abordadas. Mas sem aquela ação de uma instalação de pedras feita ao lado da passarela por alguém muito focada na ação, mas também na interação ainda que não sendo interpelativa, o campo de nossas práticas performativas estaria muito mais ancorado nas pessoas do que no espaço. A atitude vibracional parece ter ampliado o olhar, a sensibilidade para o espaço ao redor. A instalação das pedras, em si, pode ser vista como uma performance, ou como uma prática performativa. Mas ela estava diretamente ligada à ação do carregador. Ou seja, ainda que a intenção inicial desta integrante tenha sido 'criar um campo' para nossa ação, a ação em si proporcionou a ela, também, uma aproximação de alguém no "seu" espaço, invertendo nossa proposição de interação, gerando curiosidade em um jovem que se aproximou espontaneamente, curioso com a ação, e sua resposta às perguntas feitas sobre sua dor geraram uma resposta também diferenciada: ele mesmo fez uma escultura em um ambiente separado por uma árvore.



Não se pode dizer que não estávamos todas em um estado vibracional, que não estávamos todas com algum desejo gregário ou que não estávamos todas performando em sintonia somática. Mas nossas atitudes e nossas margens em relação à noção de cada uma sobre cada atitude foi o que gerou um campo de discussões potentes e reverberantes. O reverberar somático desta experiência segue produzindo criativamente.

O que fica da experiência é que ao interagir com as pessoas sobre suas dores, um campo sensível muito potente se abre para a criação. Cada pedra que se carrega é prene da história ou característica que a levou até nossas sacolas. Ao carregar a sacola se podia ouvir a polifonia das vozes das pessoas que as escolheram, e que deixavam a sacola ainda mais pesada. Mas também parecia que o que pesava era alívio para aqueles desconhecidos que nunca mais veremos. Alívio também para a coordenadora da ação que, com todo peso, vislumbra um campo criativo adormecido. Ação e pensamento estavam produzindo sentido, algo que se dá/ se deu, pela experiência.

Figura 4: Totem.
Registro de Marluce Fonseca (Porto Alegre, 2018)

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. (BONDIA, 2002, p. 21)

Um lindo problema para a criação se abre em nossas mãos. Se isso é algo que estamos fazendo como grupo o que é isso? O que estamos fazendo? Voltamos ao nossos procedimentos de compartilhamento de problemas de pesquisa individuais por meio de feedbacks práticos. Uma improvisação dançada, por meio da qual pudemos nos conhecer e nos aproximar em outra esfera, revelou o quanto ainda precisamos nos manter dançando, alimentadas por estas trocas em experiência, em movimento evocando o que Laban(1978) um dia nos apresentou ser pensamento movimento.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Carminda. Carregadores. In: **DOSSIÊ 1**. Rede Internacional dos Estudos da Presença. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. GETEPE – Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance. 2017. Texto não publicado. 41p.
- BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro: Jan/Fev/Mar/Abr 2002 N.19. p.20-28. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782002000100003&script=sci_abstract&tlng=pt acesso em 15/04/2018.
- BRITES, Clarissa. **DOSSIÊ 2**. Rede Internacional dos Estudos da Presença. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. GETEPE – Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance. 2018. Texto não publicado. 90p.
- FONSECA, Janete. Caderno de anotações e conversações em WhatsApp, 2018.
- HASEMAN, Brad C. *Manifesto for Performative Research*. **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, theme issue “Practice-led Research”, n.118, 2006. p. 98-106.
- HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: SILVA, Charles R.; FELIX, Daina, et al.(Orgs.) **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento** PPGAC/USP. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v.3, n.1, 205p.
- KOVARA, Cintia. **DOSSIÊ 2**. Rede Internacional dos Estudos da Presença. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. GETEPE – Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance. 2018. Texto não publicado. 90p.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LABAN, Rudolf. **The language of Movement: a guidebook to choreutic**. Boston, EUA: Macdonald and Evans Ltd, 1966.
- LEMINSKI, Paulo. Dor Elegante. Disponível em: <https://www.ovirmusica.com.br/itamar-assumpcao/70180/> Acesso em 30 set. 2020.
- GIL, José. **Movimento total**: O corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

ICLE, Gilberto. Apresentação - Para apresentar a Performance à Educação. In: **Educação e Realidade**. v.35, n. 2. Porto Alegre: Editora da UFRGS, Faculdade de Educação, maio/ago 2010. p 11-21.

LABAN, Rudolf. **The language of Movement**: a guidebook to choreutic. Boston, EUA: Macdonald and Evans Ltd, 1966.

LAUNAY, Isabelle. **A la Recherche d'une Danse Moderne**. Chiron: Paris, 1996.

LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIMA, Joelene. In: **DOSSIE 2**. Rede Internacional dos Estudos da Presença. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. GETEPE – Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance. 2018. Texto não publicado. 90p.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa, Portugal: Orfeu Negro, 2012.

PRADIER, Jean-Marie. Em Busca de uma genética do inapreensível. In: ICLE, Gilberto. **Descrever o Inapreensível**. Performance, Pesquisa e Pedagogia. São Paulo: Perspectiva, 2019.

SASTRE, Cibele. **DOSSIÊ 2**. Rede Internacional dos Estudos da Presença. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. GETEPE – Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance. 2018. Texto não publicado. 90p.

SASTRE, Cibele. **Entre o Performar e o Aprender**. Práticas Performativas, Dança Improvisação e Análise Laban/Bartenieff em Movimento. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGEDU, Porto Alegre, 2015. 262p.

SOBRE AS AUTORAS

CIBELE SASTRE

Docente do Curso de Licenciatura em Dança UFRGS, é graduada e mestre em Artes Cênicas pelo DAD e PPGAC/UFRGS, respectivamente, e doutora em Educação pelo PPGEDU/UFRGS. Bolsista do extinto MinC para realização do curso de analista de movimento Laban/ Bartenieff (CMA) certificada pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies LIMS/NY é especialista em Consciência Corporal – Dança pela FAP-PR. Tem formação em dança contemporânea, dança teatro, dança moderna, balé. Coordena os projetos de extensão Dança Educação Somática e Criação – DESC; Semana Negra ESEFID e da pesquisa Pesquisando a Prática como Pesquisa em dança: metodologias e procedimentos de pesquisas guiadas pela prática da dança no RS. Integra os grupos de pesquisa GRACE – Grupo Arte, Corpo e Educação – Dança UFRGS; Corpoética – UERGS/UFRGS; GESTA – UERGS/UFRGS e a Rede Internacional dos Estudos da Presença. É artista-pesquisadora de dança, teatro e performance.

Cintia Kovara: Professora do Município de Porto Alegre, graduada em Educação Física com Pós Graduação em Pedagogias do Corpo e da Saúde; graduanda de Licenciatura em Dança, tudo pela UFRGS, universidade pública, gratuita e de qualidade. Focalizadora de Danças Circulares Sagradas e Terapeuta Vibracional de Tameana. Pertence a 21ª Geração das Tendões e Clãs do Sul. Peixes ascendente em escorpião.

Clarissa Finger Brittes: Graduada em Relações Públicas pela PUCRS (2003), realizou Formação Complementar em Teatro pelo Teatro Sarcástico (2011 e 2012), em Hatha Vinyasa Flow Yoga, pelo Bijam (2011), em Acrobacia Chinesa, pela Escola de Pa Kua (2011), em Dança, no Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre (2013), em Aerial Yoga por Sara Clothworthy (2013) e por Edson Santos (2017) em Acro Yoga pela Acro Brasil (2016). Especializou-se em Dança pela PUCRS (2014) e está em andamento na Graduação em Licenciatura em Dança pela UFRGS (ingresso em 2015)

Joelene Lima: Possui graduação em Licenciatura Plena em Ciências e Matemática pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1990) e Mestrado em Educação de Ciências e Matemática (2006). Atualmente é professora no Colégio Anchieta. Tem experiência na área de Educação de Ciências e Matemática em todos os níveis de Ensino, com ênfase em Tecnologia Educacional, atuando principalmente nos seguintes temas: ensino de ciências, ensino de matemática, ensino a distância, tecnologia aplicada a educação, capacitação de professores para o uso de computadores como ferramenta pedagógica. Graduanda em Licenciatura em Dança pela UFRGS.

Flavia Pilla do Valle: Professora da Graduação de Dança e do Mestrado em Artes Cênicas da UFRGS. Doutora em Educação pela UFRGS. Mestre em Dança pela New York University e Especialista pelo Laban/Bartenieff Institute. Tem formação em dança contemporânea, moderna, balé. Foi autora dos Referenciais Curriculares da Dança/Arte do Estado do Rio Grande do Sul. Em 2013, dois de seus livros foram selecionados pelo Programa Nacional Biblioteca na Escola / PNBE do Professor 2013. Desde 2012, coordena o PIBID/Dança da UFRGS/CAPES, atual programa de Residência Pedagógica. Em 2015 foi contemplada pelo Edital Universal do CNPq (2015-2017). Em 2015 lançou a primeira edição da Especialização em Dança da UFRGS, do qual foi coordenadora. Em agosto de 2015 assumiu a chefia da COMGRAD do curso de Dança desta mesma universidade até 2019. Em 2017, 2018 e 2019 foi jurada do Carnaval de São Paulo.