

ATOS DE TRANSMISSÃO: A PESQUISA EM ARTE A PARTIR DE UM FAZER EM DANÇA

Luciana Paludo¹

Resumo: Este artigo visa discutir e problematizar questões da pesquisa e da criação em dança, a partir da explanação de um Projeto de Pesquisa e de uma Ação de Extensão que são realizadas pela autora, desde 2016. Tem inspiração metodológica em pressupostos da escrita (auto)biográfica. Nesse sentido, se propõe a apresentar uma espécie de inventário de referências metodológicas vivenciadas pela autora durante seu percurso acadêmico. Essas referências são relevantes para a pesquisa em arte, especificamente para a dança. Para além de compartilhar essas histórias, o artigo traz como sugestão a prática de olhar e avaliar, periodicamente, aspectos de referenciais formativos do pesquisador. Considera-se que tal prática possibilita um olhar crítico e inventivo, de modo que se possa ponderar como se está a conduzir alunos e colaboradores de pesquisa, no cotidiano de trabalhos com a pesquisa da dança no ambiente acadêmico. Por fim, a proposta é também uma sugestão para que se possa observar as próprias referências e percebê-las operativas, de maneira positiva ou opositiva, no presente.

Palavras-chave: Pesquisa. Criação. Dança. Universidade.

46

¹ Bacharel e licenciada em Dança (PUC-PR / Fundação Teatro Guaíra); especialista em Linguagem e Comunicação (Unicruz); mestre em Artes Visuais (UFRGS); doutora em Educação (UFRGS); professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. Pesquisadora: centra seus estudos na criação e na discussão da autoria em dança. Bailarina e coreógrafa: além da produção individual, trabalha em colaboração com artistas da cena contemporânea da dança.

ACTS OF TRANSMISSION: RESEARCH IN ART FROM A DANCING PERSPECTIVE

Luciana Paludo

Abstract: his article aims to discuss matters about research and creation in dance, by the explanation of a research project and of a community outreach both on which the author has been working since 2016. Methodologically, it draws from presuppositions from the author's (auto)biographic texts. In this sense, it is intended to compile an inventory of methodological references experienced by the author during her academic career. These references are relevant to art research, specifically for dance. Besides sharing these stories, the article brings as a suggestion the practice of looking at and periodically assessing aspects of the researcher's formative references. It is considered in the article that this practice allows for a critical and inventive look, so that one can ponder how one is conducting students and research collaborators in the daily life of our work with dance research in the academic environment. Finally, the proposal is also a suggestion so that we can observe our references and perceive them operative, positively or oppositely, in our present.

Keywords: Research. Creation. Dance. University.

47

INTRODUÇÃO

O transporte transforma; o transportado é remodelado, metaforizado, metabolizado pelo seu deslocamento (o destinatário recebe uma carta diferente daquela que o destinador colocou na caixa dos correios). *Tradutore, traditore*. Do mesmo modo que herdar não é receber (mas joeirar, reativar, refundir), assim também transmitir não é transferir (uma coisa de um para outro ponto). Mas sim reinventar, portanto, alterar (DEBRAY, 2000, p. 43).

Em fevereiro de 2016 iniciei um Projeto de Pesquisa e uma Ação de Extensão, ao mesmo tempo; ambos vinculados à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). As duas investidas, Pesquisa de linguagem autoral em dança (Projeto de Pesquisa) e Mimese cia de dança-coisa (Ação de Extensão), aos poucos, foram se reconhecendo em suas intenções similares. Tanto é que, após aprovado o projeto de pesquisa – e depois de alguns meses de funcionamento da ação de extensão -, encaminhei um adendo, que foi anexado ao projeto, no qual estabeleci relações entre as duas iniciativas.

A Pesquisa de linguagem autoral em Dança tem como objetivo primeiro Experimentar e problematizar as relações implicadas entre o trabalho de preparação corporal em Dança e os procedimentos poéticos de criação e composição coreográfica da bailarina Luciana Paludo, de modo que se possa sistematizar e registrar esse trabalho². Além desse intuito, seguem as outras intenções do projeto: observar, durante os processos de pesquisa de movimento, a relação entre a preparação do corpo e a composição coreográfica; viabilizar processos colaborativos com outros artistas; discutir a relação entre a produção de arte no espaço acadêmico e o que se realiza fora do espaço acadêmico; realizar produção de espetáculos de dança para públicos diversos; problematizar as implicações da cadeia da produção cênica em dança; registrar e sistematizar os procedimentos de trabalho dessas etapas; publicar o resultado em livro, inicialmente em formato digital³.

Uma das ações do projeto de pesquisa que teve repercussão e visibilidade em 2016 e 2017 foi o Projeto Luciana Paludo convida⁴, no qual pude trabalhar em colaboração com diversos artistas, um de cada vez. Todos os artistas convidados apresentam traços

2 Texto do Objetivo Geral do Projeto de Pesquisa.

3 Esses tópicos são os Objetivos Específicos do Projeto de Pesquisa.

4 No link, um resumo do projeto: https://www.youtube.com/watch?v=eUnAK20o3_o

que identifiquei como sendo autorais, em seus modos de trabalho com a dança, seja no que diz respeito à preparação do corpo, seja nos procedimentos de criação, ou no resultado estético de suas obras. O conjunto dessas realizações recebeu o Prêmio Açorianos de Difusão e Formação em Dança, em 2016 – prêmio concedido pela Secretaria Municipal de Cultura / Centro de Dança de Porto Alegre. Cada edição do Luciana Paludo convida, além dos artistas convidados para a cena, envolveu outros profissionais da produção e da criação em dança. Estiveram em cena comigo Ailton Rodrigues (lançamento do projeto, março de 2016), Douglas Jung (espetáculo “Dois corpos bem de longe”, abril de 2016), Diego Mac (“Leve um movimento para casa”, maio de 2016), Eduardo Severino (“O corpo é”, julho de 2016), Elke Siedler (“Espaço on/ off line”, agosto de 2016), Thaís Petzhold (“Espaços sutis”, outubro de 2016), Leticia Guimarães e Mimese cia de dança-coisa (“Ensaio sobre o tempo”, novembro de 2016). Todos os títulos dos espetáculos foram criados em colaboração com cada artista, assim como os outros elementos da cena. Contou com a colaboração de dramaturgia de Fernanda Boff, para a segunda e terceira edição e direção geral minha, em todas as edições.

Sobre a Ação de Extensão Mimese cia de dança-coisa, em 2018 entrará para a sua terceira edição. Em 2017, sob a denominação “Mimese cia de dança-coisa - Ano 2”, se propôs a acirrar seus objetivos iniciais, de ser um espaço e tempo para a construção e a reflexão de movimentos dançados. Não apenas com a finalidade de construção coreográfica - e sem diminuir, de maneira alguma, esse propósito. Foi um espaço-tempo de e para tecer relações com o que ocorre dentro e fora do espaço acadêmico, em termos de produção artística e educacional [pelo viés da dança]. Por duas oportunidades a ação pôde apresentar suas pesquisas, no espetáculo ‘Ensaio sobre o tempo’⁵. Trabalhar durante dois anos nessa ideia que foi sintetizada num espetáculo, foi uma oportunidade de amadurecimento artístico do grupo⁶. Faz-se uma ressalva aqui, para lembrar que o *Mimese cia de dança-coisa* iniciou sua história em Cruz Alta, vinculado a um Projeto de Extensão do Curso de Dança da

⁵ Espetáculo que estreou em novembro de 2016 e foi trabalhado/transformado durante 2017. **Dançar o tempo** implicou, durante esses processos, muitas conversas sobre dança, transmissão de movimentos, repertórios, trocas, remontagem, ativação de memórias de movimentos e transformações; a questão da sobrevida do movimento, após ele ter sido dançado e, talvez, esquecido.

⁶ Imagens de **Ensaio sobre o tempo**: <https://www.youtube.com/watch?v=qtZYwslBnZI>

Unicruz, em 2002. Desde então, assumiu diferentes maneiras de existir. Por ora, desde 2016, está sendo proposto como Ação de Extensão, vinculado ao Curso de Dança da UFRGS. Os integrantes do **Mimese** têm sido: acadêmicos e egressos do Curso de Dança da UFRGS, Ulbra e Unicruz; alunos dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Artes Visuais, bem como outros artistas de dança da comunidade.

FIGURA 1 - ENSAIO SOBRE O TEMPO, 2017



Fonte: Foto Claudio Etges

Essas duas iniciativas, do Projeto de Pesquisa e da Ação de Extensão, foram, academicamente, meus primeiros atos autônomos após o término do doutorado em Educação (2010 a 2015). Depois da defesa da tese (fevereiro de 2015), levei um ano para engendrar essas duas iniciativas. Ambos estão sendo determinantes para eu começar a compreender e a colocar em prática um modo peculiar de trabalhar com a pesquisa em arte. Ainda estou delineando, a partir de uma série de percepções, um certo *perfil de trabalho como pesquisadora em dança* que me caracteriza.

DA FORMA DE ABORDAGEM

Este artigo terá, em certa medida, uma abordagem (auto)biográfica. Mencionarei algumas experiências como pesquisadora, as quais estão diretamente ligadas à minha história de vida com a dança. A pesquisa (auto)biográfica, inspirada em conceitos das Ciências Sociais, traz contribuições, no sentido de dar a conhecer e problematizar peculiaridades de um determinado campo de conhecimento. Genericamente, nas histórias de vida, é sempre possível perceber “[...] a grande diversidade de experiências e de práticas criativas, segundo as quais os seres humanos se constroem social e historicamente, em tempos e espaços diversos” (DELORY-MOMBERG, 2012, p. 11). Quer dizer, a partir de narrativas (auto)biográficas, é possível perceber as circunstâncias de formação do pensamento e das práticas da vida de uma pessoa. Assim, tal abordagem tem a intenção de

[...] por em debate as relações dialéticas entre os indivíduos e os territórios e de analisar os “saberes” de todas as ordens que essas relações podem produzir em espaços institucionais, sociais, ambientais, culturais e interculturais, considerados enquanto lugares de formação e de transformação, de ecoformação e de (auto) biografização (DELORY-MOMBERG, 2012, p. 12).

Para além de compartilhar essas histórias que compuseram meus referenciais como pesquisadora - as quais eu penso que serão úteis a quem estiver realizando *pesquisa em arte* no espaço acadêmico -, acredito que fazer esse *inventário de experiências* possibilitará um olhar, não apenas para a minha prática de pesquisa, hoje, mas, principalmente, para compreender e avaliar como tenho conduzido meus alunos e colaboradores de pesquisa, no cotidiano de nossos trabalhos. Ao fazer isso, a proposta é, também, uma sugestão⁷: para que possamos, periodicamente, observar as nossas referências e percebê-las operativas em nosso presente.

Até aqui tratei de descrever o que estou desenvolvendo, em termos de pesquisa e criação em dança. Listei os objetivos que guiam as proposições de um Projeto de Pesquisa e de uma Ação de Extensão e disponibilizei acesso a algumas imagens dos resultados parciais dessas investidas. Também explanei a opção metodológica que me inspira na escrita desse texto, a (auto)biografia.

⁷ E aqui subjaz um pensamento de Walter Benjamin (1994), no texto “O Narrador”: O narrador assume uma função utilitária, pois gosta de dar conselhos com suas histórias; gosta de intercambiar experiências.

A seguir farei uma espécie de inventário de referências metodológicas que colecionei durante meu percurso acadêmico até então. Esse exercício me possibilitou ver os traços que permanecem em mim, das influências que tive em minha formação como pesquisadora. E isso está diretamente ligado ao modo pelo qual venho conduzindo as práticas de pesquisa e de criação atualmente.

INVENTÁRIO DOS ACHADOS NO MEIO DO CAMINHO

Quando fiz a graduação em Dança⁸, não realizei ‘pesquisa’ do modo como a entendo hoje – e quando me refiro a isso, não o faço em tom de crítica, absolutamente. Sempre compreendi que as coisas são o resultado do que era possível ser, dentro de suas possibilidades e configurações, nos seus respectivos tempos de existência. Em minha graduação fiz muita aula, dancei muito, coreografei, aprendi repertórios; estudei metodologia de ensino da dança, cinesiologia, improvisação; fiz os estágios da licenciatura na Escola do Teatro Guaíra⁹ e outros tantos saberes que me auxiliam a transitar pelo mundo, desde então. Quando me formei, em dezembro de 1990, voltei ao RS¹⁰ e fui para o mercado/campo de trabalho dar aulas de dança e dançar. Nove anos depois de formada, após certa visibilidade que tive com os trabalhos como bailarina e coreógrafa, fui convidada a dar aula no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade de Cruz Alta (Unicruz)¹¹, o primeiro Curso de Dança do Estado do Rio Grande do Sul – o qual funcionou de 1998 a 2009.

Contar essa experiência, com referenciais cronológicos coloca-me como um personagem neste texto. Eu poderia muito bem apresentar dados impessoais, explicando e exemplificando (e me subtraindo da escrita), a respeito dos redimensionamentos dos entendimentos de pesquisa no espaço acadêmico, especificamente para o campo da Dança. Mas, não. A razão de me colocar no texto é simples: escolhi fazer uma graduação em Dança aos 16 anos (em 1986) e, em grande parcela, vivenciei as transformações desse

8 Entre os anos de 1987 a 1989 cursei o bacharelado em Dança; em 1990 cursei a licenciatura. Na época o Curso de Dança da UNESPAR tinha a chancela da PUC-PR, juntamente com a Fundação Teatro Guaíra.

9 Também cursei o, então, Curso de Danças Clássicas (CDC) da Fundação Teatro Guaíra (FTG).

10 Nasci em Passo Fundo, RS e passei a infância e adolescência em Getúlio Vargas. Estava fazendo balé em Passo Fundo em 1996, quando soube da graduação em Dança em Curitiba; para lá migrei. Voltei ao RS no ano de 1991.

11 Trabalhei na Unicruz entre os anos de 2000 a 2008.

funcionamento [a dança no espaço acadêmico, no Brasil e RS], no decorrer das minhas experiências profissionais e acadêmicas¹². Por exemplo, quando iniciei como professora no Curso de Dança da Unicruz (2000), o modo que eu compreendia a Dança no espaço acadêmico havia sofrido drásticas mudanças, desde minha colação de grau (1990). Então voltei a estudar, para compreender as normas da ABNT, por exemplo... Com o passar do tempo, especificamente durante o meu mestrado em artes visuais, pude me aproximar de maneiras de pesquisar e compreender a *pesquisa em arte*. Teci as devidas analogias do campo das artes visuais para o campo da dança e comecei o trabalho para, de certa forma, ajudar a legitimar o fazer artístico em dança [e performance, no caso do mestrado] como possibilidade de pesquisa no espaço acadêmico.

Alguns referenciais teóricos que foram essenciais para esse meu início como pesquisadora podem ser encontrados num livro de artigos denominado *O meio como ponto zero – metodologia da pesquisa em artes plásticas*, organizado por Blanca Brites e Elida Tessler (2002). Um dos artigos, *Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na Universidade*, de Jean Lancri, foi fundamental – a começar pelo título. Lancri (2002, p. 18) escreveu sua resposta a um estudante, quando esse lhe indagava por onde começar uma pesquisa em arte: “[...] Por onde começar? Muito simplesmente pelo meio. É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância”. E, na página seguinte, ele já advertia que “[...] o procedimento do pesquisador em artes plásticas pode mostrar-se *capenga* aos olhos de alguns” (LANCRI, 2002, p. 19).

12 Logo depois de ter ingressado na Unicruz (2000), em 2001 voltei a estudar: de novembro de 2001 a janeiro de 2003 cursei a Especialização em Linguagem e Comunicação (Unicruz). Em 2001 também ganhei o prêmio de melhor bailarina do Festival de Dança de Joinville, com o solo composto por mim “Mesmo assim”. Transitei em lugares aparentemente díspares e hoje percebo a riqueza dessa diversidade de lugares no percurso existencial. Há muitas histórias que cada lugar agregou em minha formação. Em 2003 iniciei a dar aulas na Especialização em Dança na PUCRS, trabalhei em todas as edições, até 2010; de 2004 a 2006 cursei o mestrado em Artes Visuais (UFRGS); de 2009 a 2011 trabalhei como professora no Curso de Dança da ULBRA; o doutorado em Educação (UFRGS), já mencionado acima, realizei entre 2010 e 2015. Em 2011 assumi como professora da UFRGS, lugar no qual estou no momento atual. Em todos esses lugares de minhas pós-graduações, o assunto foi a dança. E a dança continua a ser **assunto** de diversas maneiras, pois nunca parei de dançar e de fazer aulas diárias.

Ao ler isso, nos idos de 2004, pude perceber que a prática e o entendimento a respeito da *pesquisa em arte*, fora do ambiente no qual estava estudando¹³, não eram tão comuns. Muitas vezes esse tipo de pesquisa [do artista problematizando seu processo de criação] não era bem vista e bem quista em alguns ambientes acadêmicos, inclusive nos que estavam abordando a dança. Havia um estranhamento, talvez por uma falta de vivência, ou respaldo, no âmbito da criação artística e suas possibilidades de pesquisa no espaço acadêmico - por parte dos pesquisadores. Até mesmo pelo risco que isso implicava, em termos de aceitação de suas pesquisas. Em outro artigo do livro *O meio como ponto zero...*, escrito por Icleia Borsa Cattani, *Arte contemporânea: O lugar da pesquisa*, a autora já assinalava outros dilemas – esses em relação aos próprios artistas que não estavam no espaço acadêmico. Vejamos:

Existe, fora da universidade, um preconceito em relação à questão da pesquisa e/ou metodologia na área de artes plásticas, como se fossem destruir a inspiração, sufocar a criatividade, enfim, esterilizar a obra, que se tornaria, assim, algo sem interesse, subproduto de questões acadêmicas, mera ilustrações de teorias. O que acontece, na realidade, é o oposto: encontrar uma metodologia de trabalho que ajude a expressar o que se quer, da forma como se quer, e manter o espírito investigativo sistemático são maneiras de aprofundar e enriquecer a obra, ampliando a sensibilidade e a qualidade do processo criativo (CATTANI, 2002, p. 39).

Quer dizer, eu estava buscando, conhecendo e me cercando de argumentos aliados a um fazer artístico que, até então, eu não havia vinculado, dessa maneira, a uma pesquisa acadêmica. Eu precisava compreender, aceitar; trabalhar para que outras pessoas compreendessem e aceitassem. Eram vários papéis, nesse sentido – e ainda precisaria dar conta de defender um mestrado, no campo das artes visuais - área de concentração poéticas visuais -, tendo a performance e a dança como assuntos. Como artista e pesquisadora, havia grandes desafios nesses trânsitos. O principal seria o desafio de *tradução dos funcionamentos e dos pensamentos*, de um meio para outro: do meio acadêmico para os espaços fora do âmbito acadêmico (da própria dança); da dança para a performance X da performance para a dança; das dança para as artes visuais e vice e

13 No Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes (PPGAV) da UFRGS; linha de pesquisa *arte como linguagem*. No PPGAV há duas áreas de concentração: 1) Poéticas Visuais (na qual se realiza *pesquisa em arte*: o artista produz e reflete/escreve de maneira crítica sobre sua produção) e 2) História, Teoria e Crítica (na qual o pesquisador realiza *pesquisa sobre arte* e investiga outros artistas e fatos/contextos históricos ou atuais).

versa. Não posso me furtar de dizer que todos esses embates eram alimentos para a minha prática artística, para a atuação docente e para a própria pesquisa que estava realizando. Concluo que desde o meu ingresso no mestrado, a partir de todo o empenho em realizar uma *pesquisa em arte*, busco referenciais e trabalho para legitimar a prática artística como mote da pesquisa acadêmica.

Em 2009, como aluna especial do Programa de Pós-Graduação em Educação (no qual, em 2010 iniciaria como aluna efetiva para cursar o doutorado) conheci outros procedimentos de pesquisa possíveis para a arte. Nesse período comecei a relacionar a *pesquisa em arte* com as práticas de pesquisa “auto-etnográfica”, à luz de pressupostos de Sylvie Fortin, para quem a auto-etnografia seria uma postura epistemológica:

Nós vemos como esta postura epistemológica pode ser conveniente a um grande número de praticantes pesquisadores que garantem sua unidade investigando sua própria prática artística. A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si (FORTIN, 2009, p. 83).

Outras estratégias de pesquisa eu pude estudar, inicialmente, a partir de um texto de Fernando Hernández Hernández, *La investigación basada em las artes. Propuestas para pensar la investigación em educación*. (Educatio Siglo XXI, n. 26, p. 85-118, 2008)¹⁴. Hernández (2008) em uma primeira definição para a Investigação Baseada nas Artes (IBA) a descreve como sendo um tipo de pesquisa de orientação qualitativa que utiliza procedimentos artísticos (literário, visual e performativo) para dar conta de explicar e de analisar práticas de experiência diversas - e para repensar a pesquisa educacional. A finalidade da IBA seria utilizar procedimentos das artes como método e forma de análise. Mais do que centrar-se em um produto final, interessaria para a IBA reunir esforços para expressar as situações vividas, durante os processos de criação, em conexão com os seus contextos. Outro procedimento que Hernández (2008) cita no texto é a A/R/Tografia. Para mim, que estava chegando num programa de pós-graduação em Educação, foi uma ponte profícua para pensar a relação entre arte, docência, criação e, ainda, o lugar da pesquisa **entre** esses trânsitos.

¹⁴ Disponível em <http://revistas.um.es/educatio/article/view/46641/44671>

Nos anos de estudos do doutorado (2010-2015), esses preceitos foram inspiradores, não somente para pensar procedimentos de pesquisa, mas, algumas formas de abordagem do texto e da escrita. No doutorado não realizei *pesquisa em arte*, no entendimento já citado neste texto, e sim, posso dizer que foi uma *pesquisa sobre arte*, uma vez que pesquisei o status da coreografia nas graduações em Dança do Rio Grande do Sul. Para isso lancei mão de inspirações metodológicas para *coreografar* uma pesquisa e uma escrita sobre educação e dança¹⁵.

Chamo a atenção aqui sobre as diversas camadas de uma pesquisa, *em e sobre arte*: a ideia, o desejo de saber, a necessidade de imaginar, as estratégias mirabolantes que inventamos; as obras bibliográficas (que são, na verdade, longas conversas com outras pessoas que já pensaram o nosso assunto), as fichas de leitura (que são a compilações do que mais nos apraz, do pensamento do outro); a nossa prática diária (em relação ao que fazemos na arte/dança); os cadernos de bordo; os dados que precisam se relacionar com o material bibliográfico e com a nossa experiência de vida e, por fim, a forma da escrita – que precisará dar conta de mostrar a pesquisa para outras pessoas.

O percurso de uma pesquisa é extenso e, um pouco antes dos prazos de finalização, parece interminável. Mas, há um ponto de conclusão e arremate. Similar a uma obra coreográfica, quando a estamos compondo, os abandonos e as decisões são necessários, para que seja possível surgir a ‘característica’ daquela obra, a sua peculiaridade. A pesquisa, ao seu final, trará uma contribuição específica para o campo no qual está sendo desenvolvida; colaborará com a discussão de assuntos já desenvolvidos; ou, então, apontará uma perspectiva que ainda não havia sido pensada – o que incitará continuidades.

Entre os anos de 2009 e 2010 comecei a sistematizar materiais para contribuir com uma disciplina no Curso de Dança da Ulbra¹⁶, *Seminário de Atividades Profissionais em Tecnologia em Dança*. Tal disciplina era pré-requisito e auxiliar no processo dos Trabalhos de Conclusão de Curso dos alunos; era compartilhada entre alguns professores do curso e minha contribuição estava em falar sobre a *pesquisa em arte e a pesquisa sobre arte*.

15 Arquivo da tese, disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/115948/000965130.pdf?sequence=1>

16 Quando trabalhei na Graduação em Dança da Ulbra (Universidade Luterana do Brasil) entre 2009 e 2011, a Graduação Tecnológica em Dança estava em momento de transição para a Licenciatura em Dança.

Tanto para minha prática artística, quanto para a prática docente e também como pesquisadora, a *Teoria da Formatividade* de Luigy Pareyson (1993) foi sempre um material inspirador, especialmente pelo argumento de que se poderia inventar o próprio modo de se constituir uma pesquisa, enquanto essa estava sendo constituída. A pesquisa podia ser inventiva e isso, absolutamente, não tirava seu rigor – pelo contrário, pois (dizia aos meus alunos), *temos* que ser rigorosos na forma, no conteúdo e no argumento. A ideia era de que o texto estivesse sempre muito bem escrito e respaldado por autores que pudessem dar suporte a essa espécie de pesquisa.

Nessa época, entre os anos de 2009 e 2010, além de eu ter me aproximado das ideias sobre Formatividade, a partir de Pareyson (1993; 2001), quando dava aula na disciplina *Seminário de Atividades Profissionais em Tecnologia em Dança* sempre mencionava aos meus alunos que, ao optarem pela **pesquisa em arte**, as metodologias de trabalho deveriam estar sempre muito bem explicitadas. Elas seriam previamente escritas, numa espécie de *inventário de modos de trabalhar* (em caderno de notas ou diários de bordo), os quais seriam compartilhados em um capítulo (o da metodologia – que se poderia inventar um outro título), ou mesmo, durante a escrita do documento de pesquisa (no caso, o TCC).

Do tempo em que cursei o doutorado (2010-2015) tenho lembranças muito boas do *trabalho de campo*, por exemplo, as visitas que realizei nas aulas dos professores dos Cursos de Graduação em Dança que se disponibilizaram a colaborar na pesquisa. Fui uma observadora bem participante, mas, que intuía os momentos de recuo. As aulas que observei/vivenciei estavam repletas do fazer artístico em dança e isso nutriu em grande quantidade a escrita e o delineamento metodológico da pesquisa e da escrita da tese. Durante a pesquisa tive margens alargadas para a invenção do *como fazer* – e sim, lembrava dos escritos de Pareyson (1993; 2001). Também, em grande parcela, percebia procedimentos etnográficos e auto-etnográficos, uma vez que a história dos Cursos de Graduação em Dança no RS corre paralela à minha história de vida.

Em todas as situações acadêmicas que vivenciei, de realizar uma pesquisa, sempre percebi um *estado de criatividade/formatividade*, muito próximo à criação artística. Quando estamos em *estado de criação*, nossa atenção e percepção ficam redobradas e, num ato de

triagem e processamento, aglomeram as informações e as direcionam para seus devidos lugares. E é dessa ‘aglomeração das coisas vividas’ que resultará a escrita. Digo que os acontecimentos de nossa vida acabam confluindo para um objetivo em comum, formativo ao que estamos nos propondo a pesquisar.

Para exemplificar o que escrevi no parágrafo anterior, contarei um **causo** que foi essencial para o andamento, o desenvolvimento e a escrita de minha pesquisa do doutorado: uma experiência como professora do Curso de Dança da UFRGS. Em 2013 ganhei a incumbência de ministrar a disciplina *Estudos Histórico Culturais em Dança II*¹⁷. Nesse período voltei minha atenção para os estudos biográficos e autobiográficos, uma vez que passei a conduzir, em uma parte da referida disciplina, prática de pesquisa biográfica e autobiográfica. Dediquei também um tempo para leituras de obras (auto)biográficas, histórias de vida e história oral - e realizei um acervo de documentários. Desenvolvi um fascínio pelo que segue na citação abaixo:

A disposição do humano a se tornar sujeito, mediante o ato de narrar a história de sua vida, constitui um postulado da pesquisa (auto)biográfica, fundamentado numa concepção filosófica do sujeito como ser capaz e pleno de potencialidades para se apropriar do seu poder de reflexão. Nesse sentido, é que as narrativas autorreferenciais são consideradas como objeto de estudo primordial para a pesquisa (auto)biográfica, pois são suscetíveis de revelar os modos como os indivíduos de uma determinada época e cultura interpretam o mundo e como dão forma a suas experiências (PASSEGI, ABRAHÃO, DELORY-MOMBERG, 2012, p. 34).

Foi nessa época que comecei a relacionar as narrativas autorreferenciais da pesquisa (auto)biográfica com aspectos metodológicos da *pesquisa em arte* e, também, da pesquisa autoetnográfica, no que Sylvie Fortin postulava. Lembro que quando fiz o mestrado, aquela pesquisa em prática artística *deveria interessar e ser útil*, de alguma maneira, ao campo de pesquisa das artes. Justamente por trazer uma narrativa de seus procedimentos; por, de certa forma, propor uma metodologia de trabalho – a qual não seria “copiada” por outros, e sim, poderia trazer inspiração e funcionar como compartilhamento de experiências. O intuito era o de alimentar um campo de conhecimento a partir dessa espécie de pesquisa, que incentivava o artista a criar e a escrever criticamente sobre sua produção. Uma frase que ouvia muito de alguns professores era de que a *pesquisa em arte*

17 No Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS.

não era especificamente 'do trabalho do artista', mas, que se desenvolveria 'a partir' desse trabalho. E, no decorrer da pesquisa, emergiriam conceitos operatórios, os quais seriam discutidos, colocados em dúvida e, até mesmo, abandonados.

Na *pesquisa em arte*, o contexto de existência do artista, bem como dos campos nos quais a sua produção estabelece relações, é algo que deverá ser salientado. É uma pesquisa que se utiliza da autorreferencialidade, mas, que está a todo instante observando aspectos que podem ser análogos ou diferenciados, os quais já foram problematizados e instaurados por outros artistas e críticos de arte. Nesse sentido, buscam-se obras de artistas referenciais, para que se possa também aproximar questões que emergem de suas obras e relacioná-las com a pesquisa. Diria que, para a *pesquisa em arte* eu chamaria a atenção para os mesmos aspectos mencionados abaixo, na pesquisa (auto)biográfica:

Para a pesquisa (auto)biográfica, com efeito, os indivíduos não cessam de 'dar forma' à sua experiência e à sua existência no interior do espaço histórico e social. Nesse sentido e quase por definição, a dimensão da formação está sempre presente entre os objetos da pesquisa (auto)biográfica, no espaço social no tempo da existência, pois se trata sempre de compreender como se forma e se constrói o ser social singular (DELORY-MOMBERG, 2012, p. 14).

UMA EXPERIÊNCIA FUNDADORA DE NOVAS PRÁTICAS DE PESQUISA

Em agosto de 2014 consegui uma licença de um semestre, de meu trabalho na Universidade, para finalizar o doutorado. Foi um tempo necessário para a conclusão da pesquisa e da escrita. Nesse período participei em Porto Alegre do evento *Caligrafias da Dança*¹⁸, cujo foco esteve em abordar o conhecimento prático de dança como fonte de informação da pesquisa em dança e vice-versa. O desenvolvimento desse conceito foi realizado a partir de uma coreografia, sob a condução da professora Claudia Jeschke da Universidade de Salzburg na Áustria, junto ao bailarino e professor austríaco Rainer Krenstetter. O que deixo em negrito nesse parágrafo seria preponderante a partir de então, para os meus argumentos de pesquisa. Posso dizer que aquelas diferenciações de pesquisa em arte e pesquisa sobre arte se mesclaram. De tal forma, ao ponto de eu reconhecer, hoje,

18 O *Caligrafias da Dança* foi promovido pelo Curso de Dança da UFRGS e pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma instituição, em parceria com a USP. O foco do curso, organizado pelas professoras Mônica Fagundes Dantas (UFRGS) e Sayonara Pereira (USP).

o quanto essa ocasião movimentou os meus entendimentos e modos de proceder como pesquisadora. Nessa ocasião percebi que fazer pesquisa em dança poderia envolver, num só objeto, as noções que se apresentavam de forma dicotômica, até então, para mim.

O *causo* que conto aqui – e com mais detalhes, a seguir -, já havia sido narrado, timidamente, na ocasião da escrita da minha tese [num anexo, em letra 10, ao final]. Não havia espaço naquela pesquisa para essa experiência, mas, vejo como ela foi determinante para o que desenvolvo hoje, tanto no Projeto de Pesquisa [Pesquisa de linguagem autoral em dança], quanto na Ação de Extensão [Mimese cia de dança-coisa]. Aprendi que uma coreografia é história condensada... História de movimento, história do tempo em que ela foi criada; história do trabalho que o pesquisador/repositor teve e tem para não deixar aqueles movimentos perecerem; parcela de história referente a um campo de conhecimento: o campo da Dança.

O que ocorreu na ocasião do *Caligrafias da Dança* foi que aprendemos (dançando) *A tarde de um Fauno* (*L'après-midi d'un faune*, 1912), coreografia de Vaslav Nijinski (1890-1950). E a intenção não era, propriamente, a de reconstruir uma dança específica, e sim de trabalhar com esse material histórico, o qual Claudia Jeschke pesquisa exaustivamente há anos. Sua pesquisa se constituiu a partir de análises de documentos, de entrevistas e de um período de convívio com Bronislava Nijinska (1891-1972). Para tanto, foi exaustivo seu estudo das notações originais de Nijinski. A partir desse material, elaborou um estudo com os métodos de notação de Rudolf von Laban, o que resultou em um livro¹⁹.

Como ponto de partida daquele Seminário, o repertório de dança foi tratado a partir do conceito de cânone. O objetivo, para além de uma remontagem, seria tornar esse material disponível para que bailarinos de diversos gêneros pudessem se servir daquele repertório para outras possibilidades de dança. Então, Claudia Jeschke nos contou de uma experiência com bailarinos contemporâneos de Frankfurt, onde havia pessoas do contato improvisação, do *hip hop*, os quais tinham vivenciado a proposta que ela veio nos apresentar. Naquele momento pensei que a história que Claudia nos contava tinha muita relação com as histórias que eu estava construindo com a minha pesquisa do doutorado

19 "Nijinsky's Faune Restored", de Claudia Jeschke e Ann Hutchinson Guest.

- no sentido de que os Cursos de Graduação em dança reúnem pessoas com formações diferentes de dança, para que essas pessoas também possam realizar práticas em comum. Há pouco mais de três anos, essa experiência tem rendido *boas histórias* para os meus alunos e também para pensar os repertórios de dança [incluindo as técnicas] como parte viva da história da dança e do patrimônio cultural, artístico e educacional dessa área.

Foi nessa ocasião que cheguei a constatações que me encorajaram a fomentar um campo de discussão a respeito de técnicas e repertórios de dança no espaço acadêmico. Pude pensar, a partir dessa experiência, que não apenas uma pesquisa *original* de movimento pode ser inventiva, ou ainda, que é possível pensar e trabalhar a diversidade a partir de uma coreografia. Então, o encontro com Claudia Jeschke me autorizou a dizer/pensar, por exemplo, que ter acesso a *repertórios coreográficos criados e dançados há algum tempo é uma maneira de (re)construir conhecimento em dança*; de estudar história e contextos políticos da dança.

E aqui a epígrafe desse artigo atualiza o seu sentido. Ao pensar num ato de transmissão de um repertório, vejo, mais do que nunca, que “[...] transmitir não é transferir (uma coisa de um ponto para outro ponto). Mas sim, reinventar, portanto, alterar” (DEBRAY, 2000, p. 43). Cada campo de conhecimento acumula um patrimônio de saberes. O imaterial da obra coreográfica – seja pela sua atualização nos corpos dos bailarinos ou nos registros sobre a obra – nos requer empenho de preservação. “É o caráter substancial da mediação que faz funcionar a transmissão como transsubstanciação, transmutação dinâmica e não reprodução mecânica, que tanto acrescenta quanto suprime” (DEBRAY, 2000, p. 43). Falar, fazer, dançar e escrever sobre repertórios de dança solicita-nos, também, um olhar generoso, atento e inquisidor, pois, a partir do exercício de olhar para o que foi feito um dia, quereremos saber: como foi feito, o que demandou esse investimento de feitura, o que e como repercutiu; como se propagou – ou não se propagou; por fim, o que esse saber implica nas práticas contemporâneas de dança e de coreografia.

Ainda sobre o Seminário Caligrafias da Dança, no meu empenho como bailarina, para apreender “O *Fauno* de Nijinsky”, senti o quanto de investimento e de invenção pode conter num processo de remontagem / aprendizagem de repertórios de dança. E em nossa turma de estudos havia também a diversidade: pessoas da dança, do teatro; com diversas

modulações de experiência em dança. Cada um fazia os movimentos do jeito que os compreendia em seu corpo. Era visível a recriação, a invenção nos corpos. O corpo que dança uma coreografia feita há anos atrás recria os movimentos de um passado e atualiza um saber que é próprio daquela dança – e *da* dança.

A proposição de Claudia Jeschke se centrou na ideia de que o corpo do bailarino pode ser uma *memória contemporânea* coreográfica, atualizada. E a construção de conhecimento através de um repertório específico de movimento seria um conhecimento incorporado, dado por uma memória não discursiva, e sim do próprio movimento dançado – para se construir outros discursos, a partir de movimentos compostos em um passado, no presente (PALUDO, 2014 – Caderno de notas do Caligrafias da Dança – anotações das falas de JESCHKE, 2014).

Na certa, são conceitos que podem ser problematizados na construção de conhecimento em dança na contemporaneidade, na transversalidade dos conteúdos de ensino da dança. Esses conceitos são encorajadores para as práticas de pesquisa que realizo hoje, pois eles tecem um argumento: de que o conhecimento prático de dança pode informar a pesquisa em dança e vice-versa.

Ainda do meu *período sabático* (do semestre que tive a licença para concluir o doutorado, em 2014), mais duas experiências foram reveladoras e as considero *reliquias de meu inventário*: uma delas foi ter participado do III Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança, em Salvador. Além de ter apresentado os resultados (quase finais) de minha pesquisa em uma comunicação, pude assistir a duas conferências fantásticas: de Susan Foster e de Vida Midgelow, as quais alimentaram a ideia que já havia sido proposta por Claudia Jeschke, das relações do conhecimento prático e teórico na pesquisa em dança.

Ainda no mês de setembro, e parte do mês de outubro de 2014, viajei para a Alemanha, para acompanhar minha filha Carolina – então acadêmica do Curso de Dança da UFRGS – na audição para ingressar na Folkwang Hochschule²⁰ em Essen, Alemanha. Ela foi aprovada e, agora em 2018, irá concluir a graduação no Bacharelado em Dança. Carolina, que também havia participado do *Caligrafias da Dança* (pois alunos da Dança puderam acompanhar as aulas) pôde ter, novamente, uma experiência de estudo coreográfico com Claudia Jeschke e Rainer Krenstetter, pois eles desenvolveram a mesma proposição do *Caligrafias da Dança* para os alunos da Folkwang, em novembro de 2014. A semana que passei em Essen Werden²¹ me possibilitou conhecer as dependências da Folkwang e um pouco de seu funcionamento. Também pude fazer aula com o professor Rodolpho Leoni e conversar brevemente com a bailarina, e então diretora da escola, Malou Airaudou.

Para arrematar essa parte saliento que mencionar os fatos do parágrafo acima - apesar do tom informal que pode até estar demasiado -, foi uma maneira que encontrei de trazer informações que me nutriram como pesquisadora. Foi na volta dessa viagem que concluí a escrita da tese. Pude pensar, por fim, que certos *deslocamentos*, assim como algumas pausas na rotina habitual, são propícios para os processos de pesquisa – especialmente em seus momentos finais.

SALDO DO INVENTÁRIO, POR ORA

Ao final *do processo de composição* deste artigo, almejo deixar aberturas para a continuidade da *prosa* e da discussão das questões que propus. Em cada fase desse percurso como pesquisadora aprendi a *espremer*, de modo a sintetizar em palavras aquilo que eu tinha vivenciado; o que havia surgido na experiência das pesquisas. E, principalmente, o que se poderia pensar, escrever e problematizar, a partir das experiências.

20 Em 1927 Kurt Jooss tornou-se cofundador e diretor de dança da Folkwang Schule, na cidade de Essen, Alemanha. A escola seguia as ideias de Laban, de combinar música, dança e educação da fala. Jooss construiu um programa de treinamento baseado nas teorias espaciais e qualitativas de Laban, que conscientemente combinavam elementos do balé clássico com um alcance dinâmico e expressivo da nova dança (PARTSH-BERGSOHN, 1988; Tradução de Ciane Fernandes). A Folkwang-Hochschule foi a escola em que Pina Bausch (1940-2009) graduou-se, em 1959 – e, posteriormente, desenvolveu as bases de seu trabalho como coreógrafa. Durante alguns dias dos meses de setembro e outubro de 2014 pude conhecer esse lugar lendário para a dança; tive a oportunidade de fazer aula e observar o funcionamento da escola. Considero isso um fato importante de meu tempo de pesquisa.

21 Werden é o bairro onde está localizado a Folkwang-Hochschule.

Fazer uma imersão num processo de pesquisa e de escrita é uma oportunidade para a criação. Se essa pesquisa for *em* dança, então, acredito que o grau de saturação da criação sofra drásticas alterações, diria, acima do nível normal. Trocadilhos à parte, agora lembrei de um livro de uma autora chamada Rosa Montero (2015), *A louca da casa*. Aos que são afeitos a ler sobre processos de criação escrita, recomendo fervorosamente esse livro. Aos que gostam de criação e composição, genericamente falando, também recomendo – e cada um fará as transposições e recriações necessárias.

Criar, de certa forma, *nos* modifica. Criar/escrever textos também modifica os espaços do corpo – de maneira física! É preciso parar, sentar em frente a um computador e escrever. Quando escrevo, em algum momento do dia, sempre arrumo um tempo para dançar, nem que seja para criar mais espaços entre as vértebras de minha coluna lombar. Sempre percebo o desejo do movimento de adentrar nas palavras. Escrever, desde muito tempo, também passou a ser uma forma de dançar, de coreografar. A escrita é análoga a uma coreografia – e os processos estão contidos nela. E são os olhares atentos aos processos que a tornam viável; que tornam possível que as experiências possam ser transmitidas. Transportar palavras, eis o que estive empenhada em fazer; assim como me empenho em “transportar movimentos” em minhas aulas, danças e pesquisas. Lembrando, para encerrar – e mais uma vez – um trecho da epígrafe deste artigo, quando Derbray (2000, p. 43) escreve: “O transporte transforma; o transportado é remodelado, metaforizado, metabolizado por seu deslocamento”.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BRITES, Bianca; TESSLER, Elida. **O Meio como Ponto Zero**: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Bianca; TESSLER, Elida (Org.). **O Meio como Ponto Zero**: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

DANTAS, Mônica. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. **Revista da Fundarte**, n.13/14, jan./dez., 2007. Disponível em: <<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/view/issue/21/41>> Acesso em: 15/01/2018.

DEBRAY, Régis. **Transmitir: o segredo e a força das ideias**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

DELORY-MOMBERG, Christine. Prefácio. In: PASSEGI, Maria da Conceição; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (org.). **Dimensões epistemológicas e metodológicas da pesquisa (auto)biográfica**: Tomo II. Natal: EDUFRN; Porto Alegre: EDIPUCRS; Salvador: EDUNEB, 2012. p. 09-18.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa em prática artística**. Revista Cena, n. 7, p. 77-88. 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961/7154>>. Acesso em: 03 fev. 2018.

GHEST, Ann Hutchinson ; JESCHKE, Claudia. **Nijinsky's Faune Restored: A STUDY OF VASLAV NIJINSKY'S 1915 DANCE SCORE U Après-midi d'un Faune and HIS DANCE NOTATION SYSTEM**. Disponível em: <http://arch.permculture.ru/bitstream/handle/permculture/2524/%D0%B4%D0%B4274%D0%BF_little.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em 24 fev. 2018.

HERNÁNDEZ, Fernando H. **La Investigación Baseada en las Artes**. Propuestas para Repensar la Investigación en la Educación. Educatio Siglo XXI, n. 26, p. 85-118. 2008. Disponível em: <<http://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

JESCHKE, Claudia. **Cânone e Desejo: Sete Abordagens para Palestras/Performances Histórico-coreográficas**. Sala Preta, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 4-12, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57482/60487>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, Bianca; TESSLER, Elida (Org.). **O Meio como Ponto Zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução de Rute Costa. 1ª ed. portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. Tradução Paulina Wacht, Ari Roitman. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2015.

PALUDO, Luciana. **O Lugar da Coreografia nos Cursos de Graduação em Dança Do Rio Grande do Sul, Brasil**. 2015. 241 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

PALUDO, Luciana. **Caderno de notas do Seminário Caligrafias da Dança** – anotações das falas de JESCHKE, Claudia. Porto Alegre, setembro, 2014.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. 2ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa. DanceTheatre from Rudolph Laban to Pina Bausch. **Dance Theatre Journal**, v. 6, n. 2, p. 37 a 39, outono 1988. Tradução de Ciane Fernandes [*A Dança-Teatro de Rudolf Laban a Pina Bausch – Tradução Ciane Fernandes*]. Disponível em: <<http://www.revista.art.br>>. Acesso em: 03 fev. 2018.

PASSEGI, Maria da Conceição; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; DELORY-MOMBERG, Christine. Reabrir o passado, inventar o devir: a inenarrável condição do ser. In: PASSEGI, Maria da Conceição; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (orgs.). **Dimensões epistemológicas e metodológicas da pesquisa (auto)biográfica**: Tomo II. Natal: EDUFRN; Porto Alegre: EDIPUCRS; Salvador: EDUNEB, 2012. p. 29-58.