



CADERNOS DO
**GIPE
CIT**

**ANO 26
N. 48
2022.1**

ISSN ELETRÔNICO
2675-1917

PRÁTICA COMO PESQUISA NAS ARTES DA CENA

ORGS. **MELINA SCIALOM
CIANE FERNANDES**



CADERNOS DO
**GIPe
CIT**

ISSN ELETRÔNICO
2675-1917

SALVADOR

ANO 26

N 48

P 1-218

2022.1

PRÁTICA COMO PESQUISA NAS ARTES DA CENA

AUTORES

Aicha Marques; Aline Seabra; Antônio Ricardo Fagundes de Oliveira; Carlos Alberto Ferreira da Silva; Eduardo A. R. Santana; Everton Lampe de Araujo; Franclin Correia da Rocha; Isabela Berto Tescarollo; Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado; Marta Soares; Melina Scialom; Morgana Poiesis; Natália Agla Angelim de Oliveira; Neila Baldi; Oneide Alessandro dos Santos; Sandra Corradini; Veridiana Andrade Neves

ORGANIZAÇÃO

Melina Scialom; Ciane Fernandes

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Melina Scialom

COMISSÃO CIENTÍFICA – EDIÇÃO 48

Cibele Sastre; Claudio Lacerda; Diego Pizarro; Eduardo Rosa Santana; Gilsamara Moura; Julio Mota; Lenine Salvador; Leonardo Augusto Paulino; Leonardo Jose Sebiane Serrano; Líria Morays; Marcelo Sousa Brito; Marisa Lambert; Silvia Maria Geraldi, Vivian Vieira Barbosa



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

REITOR

Paulo César Miguez de Oliveira

VICE-REITOR

Penildon Silva Filho

PRÓ-REITOR DE PESQUISA, CRIAÇÃO E INOVAÇÃO

Ronaldo Lopes Oliveira

DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO

Luiz Cláudio Cajaíba Soares

COORDENADORA DO PPGAC

Joice Aglae Brondani

VICE-COORDENADOR DO PPGAC

Leonardo Jose Sebiane Serrano

CONSELHO EDITORIAL

André Carreira (UDESC); Angela de Castro Reis (UNIRIO); Antônia Pereira Bezerra (UFBA); Beti Rabetti (UNIRIO); Christine Douxami (Univ. Franche Comté); Ciane Fernandes (UFBA); Daniel Marques (UFRJ); Denise Coutinho (UFBA); Eliana Rodrigues Silva (UFBA); Fernando Mencarelli (UFMG); Gilberto Icle (UFRGS); Olinda Margareth Charone (UFPA); Sérgio Farias (UFOBA); Wladilene Lima (UFPA).

REVISÃO

Alex Simões

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Nando Cordeiro

IMAGEM DA CAPA

Projeto Aroeira. Espetáculo "A Cigarra Canta em Croagina" (Coragina, Bahia, 2017). Em cena: Luzia, Zeli e Dona Elília. Foto: Ricardo Fagundes.



PPGAC/UFBA/Escola de Teatro

Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela.

CEP: 40110-150. Salvador-BA/ BRASIL

Telefone: 55 71 3283-7858. E-mail: ppgac@ufba.br

(<http://www.ppgac.tea.ufba.br>)

Cadernos do GIPE-CIT é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – UFBA, lançado pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, criado em 1994. Este grupo de pesquisa deu origem ao Programa, em 1997, e à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, em 1998. Os Cadernos propõem-se a divulgar resultados parciais de seus pesquisadores efetivos e associados, professores, doutorandos, mestrandos e artistas. A iniciativa vem contando com apoio do CNPq (1997/1999), da FAPEX e da UNEB (1999/2000) e do PROAP-CAPES/MEC (a partir de 2004), bem como do apoio do CNPq, CAPES e FAPESB nos diversos projetos dos pesquisadores bolsistas que são autores, organizadores e comissão editorial. Edições dos **Cadernos do GIPE-CIT** podem ser encontradas em bibliotecas especializadas e podem ser acessadas pelo sítio do PPGAC/ UFBA, bem como no PORTAL DE PERIÓDICOS da UFBA (<https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit>).

© 2022, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte. Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores. **Cadernos do GIPE-CIT** conta com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES/ MEC – Brasil.

Ficha Catalográfica por Biblioteca Néelson de Araújo – TEATRO/ UFBA

Cadernos do GIPE-CIT: Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – No. 48, 2022.1. Salvador (BA): UFBA/ PPGAC.

218p.;

Periodicidade semestral

ISSN eletrônico 2675-1917

1. Teatro. 2. Dança. 3. Performance 4. Cinema. 5. Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas.

EDITORIAL	4	TESTEMUNHAR O CAMINHO: falar do corpo pelo corpo	122
Melina Scialom, Ciane Fernandes		Aline Seabra	
PRÁTICA COMO PESQUISA NA PESQUISA EM DANÇA: laboratório e cotidianidade como método de investigação	9	O CALDO DA SOPA: a prática artística desenvolvida a partir da abordagem metodológica da prática como pesquisa durante a iniciação científica na graduação em artes cênicas da Escola de Teatro da UFBA	141
Isabela Berto Tescarollo, Melina Scialom		Veridiana Andrade Neves	
CARTAS PARA/COM/DA(S) NOSSA(S) PESQUISA(S)	30	PESQUISA EM ARTES DA CENA: reflexões epistemológicas em prática	154
Oneide Alessandro dos Santos, Neila Baldi		Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado	
ARQUIVO E/M PERFORMANCE: correspondência	48	VESTÍGIOS: imersões do corpo nos sambaquis	173
Eduardo A. R. Santana, Morgana Poiesis		Marta Soares	
ENSAIO DA ESCRITA SOMÁTICO-PERFORMATIVA: prática como Pesquisa em Dança	65	PERFORMANCE DA PRESENÇA OU A ARTE DO INSTANTE	191
Sandra Corradini		Aicha Marques	
A PRÁTICA URBANA COMO PESQUISA PELA/ NA CIDADE: a perspectiva do sensível através de corpos com deficiências	83	PROJETO AROEIRA – O FEMININO E OS AFETOS NA PRÁTICA ARTÍSTICA COMO PESQUISA EM TEATRO	203
Carlos Alberto Ferreira da Silva, Natália Agla Angelim de Oliveira, Everton Lampe de Araujo		Antônio Ricardo Fagundes de Oliveira	
LABORATÓRIO DE PERFORMANCE	108		
Franclin Correia da Rocha			

MELINA SCIALOM,
CIANE FERNANDES

A Prática Artística como Pesquisa é um paradigma de pesquisa acadêmica que vem se desenvolvendo nos últimos 30 anos nas atividades universitárias no Brasil e no mundo. O dossiê Prática como Pesquisa nas Artes da Cena visa revelar alguns exemplos de pesquisa brasileira que têm acontecido nas intersecções possíveis que esse paradigma revela.

O termo, traduzido por Ciane Fernandes (2013) do inglês *Practice as Research* – PaR, tem a intenção de organizar uma epistemologia que busca validar as práticas artísticas investigativas como pesquisa acadêmica. A PaR¹ tem cada vez mais se desdobrado em práxis composta pela tríade não linear de ser-fazer-pensar. A pesquisa em artes que acontece através da práxis de PaR tem a obra criativa e seus processos como meio transdutor de investigação, ou seja, é através deles que a pesquisa acontece – e não *com* eles ou *sobre* eles.

A PaR é sobretudo um modo de realizar pesquisa acadêmica em que (um)a prática integra a metodologia para se investigar temáticas diversas. A prática se torna o meio pelo qual a pesquisa é realizada; ela norteia a investigação e determina não somente a maneira de se pesquisar, mas também a forma de se refletir sobre pesquisa. Na PaR, ao invés de se articular pensamentos sobre a prática, estes são articulados, sobretudo, através desta prática, no caso, artística. Na PaR

¹ Para facilitar a leitura, temos utilizado a sigla do inglês PaR para nos referirmos à Prática Artística com Pesquisa.



a atividade realizada (prática) é tida como um tipo de conhecimento específico que articula um conjunto de saberes.

O termo surgiu no contexto acadêmico anglo-saxão no final da década de 1990 para fomentar projetos que necessitavam de experimentação prática e artística para que as pesquisas fossem realizadas. Além disso, criou-se a sigla para evidenciar e também orientar o rigor de pesquisas cujo elemento-chave é uma determinada atividade artística. A Prática como Pesquisa se assume como um tipo de investigação que se baseia em ou é guiada por uma prática e acontece primariamente através dela, mas que é articulada na escrita para ser compartilhada na forma de dissertações/teses/artigos/livros.

Quando o termo é traduzido do inglês para o português e se entranha nas pesquisas nacionais, passamos a considerar o contexto acadêmico local em relação a este guarda-chuva metodológico internacional e também a pensar nas premissas que este tipo de pesquisa traz para o fazer acadêmico brasileiro. Mais especificamente, a Prática Artística como Pesquisa diz respeito ao fazer criativo nas artes como modo específico e múltiplo de gerar conhecimentos, ou seja, como metodologias próprias, que vão desde a Pesquisa Performativa (HASEMAN, 2006) a modalidades de pesquisas guiadas, baseadas na ou a partir da prática artística. É neste cruzamento de fazeres e pensares que a edição n. 48 do GIPE-CIT reúne artigos e ensaios que articulam os saberes da Prática como Pesquisa ou revelam diferentes investigações nas quais ela é a principal norteadora de pesquisa em artes cênicas, considerando, sobretudo, o rigor que esta exige quando rege a metodologia de uma práxis acadêmica.

O paradigma de pesquisa da PaR surgiu no contexto Europeu-Estadunidense-Australiano há três décadas, e vem, cada vez mais, sendo aceito enquanto modo de produção de conhecimento – apesar de que, em diversas instâncias, o produto artístico gerado não seja entendido como parte da tese final apresentada. Em que pese a pesquisa através das artes já existir no Brasil em igual período, pouco foi discutido sobre metodologias de pesquisa e produção de conhecimento que envolvessem a prática artística enquanto um tipo de conhecimento tácito a ser articulado cientificamente. Porém, esse cenário está mudando. Cada vez mais temos visto a terminologia da PaR em dissertações, teses e artigos publicados no país, além de grupos de trabalho que articulam o tema. Um exemplo é o surgimento, em 2021, do CT de Somática e Prática Artística como Pesquisa em Dança, na Associação Brasileira de Pesquisadores em Dança.



Esta edição e dossiê do GIPE-CIT surge para somar aos esforços de estabelecer a PaR no território nacional e fortalecer os parâmetros de pesquisa e sua consequente pluralidade de métodos e conhecimentos. Esse dossiê apresenta uma coletânea de ensaios, escritas, relatos e pesquisas de autores brasileiros que articulam os saberes das Artes da Cena em operação no guarda-chuva da PaR. A intenção de lançar um dossiê especificamente sobre a Prática como Pesquisa foi de reunir uma coleção de trabalhos de artistas-pesquisadores que refletem sobre esse campo epistemológico através de seus próprios fazeres artísticos e acadêmicos.

O artigo de Isabela Berto Tescarollo e Melina Scialom trazem um relato de como a Prática como Pesquisa é revelada em uma pesquisa acadêmica. As autoras explicam como criaram um website para expressar o conteúdo e a práxis desenvolvida durante uma pesquisa em dança contemporânea que articulou a teoria junto à prática criativa de um solo de dança.

O artigo de Neila Cristina Baldi e Oneide Alessandro Silva dos Santos mostra como a Prática como Pesquisa foi articulada em uma pesquisa em dança tendo a escrita – de cartas – como o disparador e articulador de criação em dança, reflexão e pensamento e(m) movimento. Para as autoras, a escrita de “palavras dançadas” tanto testemunha a experiência vivida quanto também se torna uma ferramenta de criação em dança e de pesquisa guiada pela prática. O artigo, além de trazer um relato de PaR e discutir as possibilidades de se trabalhar com escrita combinada à dança e dança combinada à escrita, também ilumina o caminho de artistas-pesquisadores que trabalham (ou têm interesse) com o ato de escrever e de dançar. Também utilizando cartas como modo de escrita performativa, Eduardo Rosa Santana e Morgana Gomes evidenciam como utilizaram da Abordagem Somático-Performativa ao longo de vários anos em experiências de disciplinas de pós-graduação em associação a processos criativos tanto individuais quanto colaborativos.

Pensando também a escrita e seu papel e sua ação na pesquisa em Artes da Cena, o artigo de Sandra Corradini traz uma reflexão sobre a escrita performativa, propondo uma performance escrita que conversa com diferentes autores, pensadores e fazedores que já trouxeram ideias sobre o tema. Em seu texto, Sandra articula a Abordagem Somático-Performativa de Ciane Fernandes (2014b) como instauradora de uma pesquisa em PaR. Os artigos de Franclin Rocha, Aicha Marques, Aline Seabra, Eduardo Rosa e Morgana Gomes também articulam a Abordagem Somático-Performativa, mostrando como ela vem abrindo caminhos para descobertas e realizações individuais de Prática Artística como Pesquisa nas artes da cena.



Aline Seabra traz em seu artigo um processo que nasceu na experiência no Laboratório de Performance (disciplina do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA,) guiada por Ciane Fernandes ao movimentar questionamentos do seu cotidiano profissional de arte-educadora. Em uma escrita performativa que articula pensadores, artistas e ativistas, Franclin Rocha relata sua experiência no Laboratório de Performance e como a vivência abriu caminhos para que o autor expusesse e articulasse sua sorologia positiva da aids. Em uma interlocução somático-performativa com diferentes autores e ativistas soro-positivos, Franclin passou a visibilizar sua particularidade e a descobrir o conhecimento com e a partir da positividade.

Já a atriz Aicha Marques traz, na forma de uma narrativa autobiográfica, a experiência de “perder a voz” na estreia de um espetáculo. Nesse artigo, sua fala e sua voz criam uma cena e uma dramaturgia em diálogo com fazedores teatrais como Luis Otávio Burnier, Renato Ferracini, Jean Pierre Kaletrianos e Eugenio Barba. Como reativar uma corporeidade expressiva descoberta de forma emergencial? A prática da atriz em diálogo com a teoria de fazedores teatrais a leva a traçar conclusões sobre a impossibilidade de realizar repetições em ações cênicas em que a presença do artista é sua relação única com a cena e a plateia.

A PaR também pode ser associada com conhecimentos diversos para configurar interdisciplinaridades nas artes. Este é o caso da articulação com a deficiência e a urbanidade, feita pelos autores Carlos Alberto Ferreira da Silva, Natália Agla Angelim De Oliveira e Everton Lampe de Araujo, que recordam o processo de criação da intervenção urbana *Cidade Cega*. Por fim, a associação da PaR com a criação cênica é trazida por Veridiana Andrade Neves, Marta Soares e Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado que, em seus artigos, mostram o como diferentes práticas criativas se transformam em produção de conhecimento no âmbito acadêmico.

Através desse dossiê de Prática Artística como Pesquisa do **Cadernos do GIPE-CIT**, visamos não somente contribuir para esclarecer as premissas da PaR enquanto metodologia de pesquisa acadêmica, mas também trazer maior visibilidade para tal metodologia, além do rigor e reconhecimento que tais pesquisas demandam para serem creditadas enquanto contribuição de conhecimento na área. É através de publicações como essa que apoiamos e promovemos o reconhecimento da PaR e das pesquisas que têm a prática como fundamental e estruturante para a realização da investigação e produção de conhecimento.



Assim, esta coletânea busca valorizar a prática artística dentro do universo acadêmico, como uma epistemologia plural que já vem sendo desenvolvida, porém sem o devido reconhecimento. Num contexto decolonial em que diversas minorias e especificidades interseccionais vêm reconquistando seu lugar, também a prática, em especial a prática artística, vem cada vez mais reescrevendo sua história enquanto modo de construção de conhecimento, e revertendo a separação histórica entre corpo e mente, arte e ciência, fazer e pensar, compondo um mundo mais igualitário, criativo e integrado em todos os níveis.

Referências

- » FERNANDES, Ciane. Em Busca da Escrita com Dança: Algumas Abordagens Metodológicas de Pesquisa com Prática Artística. Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, v.2, n.2, p. 18-36, julho/dezembro 2013.
- » HASEMAN, Brad C. Manifesto for Performative Research. Media International Australia incorporating Culture and Policy, Santa Lucia-AU, n. 118, p. 98-106, 2006. Disponível em: <https://search.informit.com.au/documentSummary;dn=010497030622521;res=IELLCC>. Acesso em: 05 de out. 2010.

Melina Scialom é artista da dança, dramaturgista e pesquisadora da dança. É pós-doutora pelo PPG Artes da Cena (UNICAMP/FAPESP processo 2016/08669-5), doutora em dança pela University of Roehampton (Reino Unido), Especialista em Estudos Coreológicos pelo Trinity Laban (Reino Unido), Mestre em Artes Cênicas pela UFBA, Bacharel e Licenciada em Dança pela UNICAMP. Foi pesquisadora do PPGAC UFBA (CAPES processo 88887.569909/2020-00) e atualmente é professora da Hong Kong Academy for Performing Arts. E-mail: melinascialom@gmail.com

Ciane Fernandes é Professora titular da Escola de Teatro e do PPGAC/UFBA, graduada em enfermagem, licenciada em artes plásticas e especialista em saúde mental pela Universidade de Brasília; mestre e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University (1995) e Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (1994), de onde é pesquisadora associada; e pós-doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA (2010). Fundadora, diretora e performer do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro desde 1997. E-mail: cianef@gmail.com



PRÁTICA COMO PESQUISA NA PESQUISA EM DANÇA: laboratório e cotidianidade como método de investigação

ISABELA BERTO TESCAROLLO

É artista independente, pesquisadora em artes performativas e instrutora de Yoga (RYS 200h), formada no Bacharelado em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2020). Interessada pelo campo da dramaturgia em dança contemporânea, desenvolveu pesquisa na área, a partir da qual criou o solo em dança contemporânea *uma cena só* (2020, FAPESP processo 2018/1363-4). Também investiga as intersecções entre a dança e o cinema, produzindo obras audiovisuais. Site: <https://isabelabt.com/>. E-mail: bt.isabela@gmail.com

MELINA SCIALOM

é artista da dança, dramaturgista e pesquisadora da dança. É pós-doutora pelo PPG Artes da Cena (UNICAMP/FAPESP processo 2016/08669-5), doutora em dança pela University of Roehampton (Reino Unido), Especialista em Estudos Coreológicos pelo Trinity Laban (Reino Unido), Mestre em Artes Cênicas pela UFBA, Bacharel e Licenciada em Dança pela UNICAMP. Foi pesquisadora do PPGAC UFBA (CAPES processo 88887.569909/2020-00) e atualmente é professora da Hong Kong Academy for Performing Arts. E-mail: melinascialom@gmail.com

RESUMO

Este artigo discorre sobre uma pesquisa em dança contemporânea realizada através da metodologia da Prática como Pesquisa. O objetivo do artigo é de detalhar o como a metodologia foi utilizada e aplicada na pesquisa, oferecendo exemplos de método, documentação e de exposição da investigação realizada. Após apresentar a epistemologia da Prática como Pesquisa a partir das considerações trazidas por Nelson (2013), Fernandes (2016) e Scialom (2021), evidenciamos junto com Fernandes *et al.* (2019) o como a práxis de Rudolf Laban foi fundamental para a pesquisa e realização de laboratórios. Ao situar os laboratórios como método de investigação, trazemos exemplos de como eles fomentaram uma investigação que articulou práticas cotidianas e movimento expressivo na criação do espetáculo de dança contemporânea *uma cena só* (2020). Além disso, é discutida, através de exemplos da pesquisa realizada, a importância da documentação em pesquisas de cunho prático, além da exibição e do compartilhamento de tais pesquisas.

PALAVRAS-CHAVE:

Prática como pesquisa. Laboratório. Processo criativo. Dança contemporânea.

PRACTICE AS RESEARCH IN DANCE RESEARCH: *laboratory and everyday activities as method of investigation*

ABSTRACT

*This article discusses a contemporary dance research that was developed through Practice as Research methodology. The objective of the article is to detail how the methodology was used and applied in the research, offering examples of method, documentation and exhibition of the investigation developed. After presenting Practice as Research epistemology from Nelson (2013), Fernandes (2016) and Scialom's (2021) points of view, we evidence, together with Fernandes *et. al* (2019), how Rudolf Laban's praxis was essential for the research and the development of laboratories. When situating laboratories as a method of investigation, we bring examples of how they fostered an investigation that articulated everyday activities and expressive movement in the creation of the contemporary dance performance *uma cena só* (2020). In addition, the documentation and the exhibition and sharing of such researches is discussed, offering examples of the investigation pursued.*

KEYWORDS:

Practice as Research. Laboratory. Creative process. Contemporary dance.



INTRODUÇÃO: PRÁTICA COMO PESQUISA EM MOVIMENTO

Nas últimas três décadas, a pesquisa em artes cênicas tem, cada vez mais, avançado no desenvolvimento e na aplicação da epistemologia e da metodologia da Prática como Pesquisa, seja no Brasil ou no panorama internacional de pesquisa em artes. A metodologia é, de acordo com Scialom (no prelo), uma forma de articular o conhecimento oriundo da prática em pesquisas acadêmicas, em que a prática é compreendida como atividade epistêmica (SPATZ, 2015) e, portanto, produtora de conhecimento. Assim, a metodologia se revela enquanto uma operação e reflexão epistemológica realizada a partir de um fazer técnico, artístico ou criativo, no qual esse fazer é o próprio articulador de pensamento.

Ciane Fernandes (2016) lembra que a relação entre a prática e a pesquisa acadêmica não é algo novo, porém ela ressalta que o diálogo entre as duas nem sempre valorizou ambas da mesma maneira enquanto elementos produtores de conhecimento. Historicamente, a pesquisa acadêmica, relacionada à consolidação do método científico, separou a experiência do indivíduo da objetividade da coleta e do tratamento de dados, fazendo com que a prática – um conhecimento diretamente associado à experiência individual e/ou coletiva – se distanciasse dos métodos articuladores do saber.

Scialom (no prelo) explica que, quando as artes adentram o universo acadêmico, elas passam a dialogar com tais parâmetros objetivistas e cientificistas já em operação na academia, fazendo com que os processos e os produtos artísticos se tornassem objetos de pesquisa a serem analisados e discutidos a partir de teorias e filosofias já estabelecidas. Com o avanço das pesquisas em artes, foi se entendendo (ou até resgatando) que o fazer tácito (típico das artes) tem muito o que contribuir para a geração de conhecimento, tanto dentro quanto fora das artes. Esse entendimento traz novas perspectivas para as pesquisas dentro do campo, sendo uma porta para



o reconhecimento da prática artística enquanto um modo ou um meio de se pesquisar e de se produzir conhecimento.

Nesse âmbito, a prática artística deixa de ser o elemento a ser analisado, descrito ou um produto a ser apresentado e passa a assumir um lugar epistemológico na pesquisa, isto é,

a prática artística passa a ser a chave mestra que acessa, conecta e/ou confronta os demais conteúdos, trazendo uma contribuição única para o contexto acadêmico, que muitas vezes torna-se estagnado com seu excesso de regras e normatizações. (FERNANDES, 2016, p. 106)

Dessa forma, a prática artística como pesquisa se revela não somente enquanto um modo de se fazer pesquisa, mas também enquanto um campo que reconhece e endereça modos de se pensar ou articular conhecimento que envolvem diferentes práxis como linguagens de pesquisa em sua articulação enquanto conhecimento acadêmico. Nesse sentido, Robin Nelson (2013) explica que ela necessariamente está relacionada a um projeto de pesquisa no qual a prática é a principal forma de se operacionalizar a investigação proposta. Tal prática, particular a cada projeto, evidencia (ou demonstra) a pesquisa e o conhecimento gerado através dela. Isso significa que a prática se torna uma forma não somente de realizar a pesquisa, e, portanto, atuando enquanto método, mas também de se documentar, revelar, discutir, apresentar, exhibir e compartilhar determinada investigação.

Para discutir a possibilidade de operar de forma artística-acadêmica no campo epistemológico da Prática como Pesquisa, o presente artigo traz o detalhamento de uma pesquisa em dança contemporânea realizada com base em tal metodologia. Tal pesquisa teve o intuito de desenvolver uma composição coreográfica em dança contemporânea em que as práticas cotidianas da performer foram investigadas como disparadoras da dramaturgia do processo criativo. O resultado foi, além do próprio processo – prática – de investigação, a criação de um espetáculo cênico apresentado em espaço formal (teatro). Nesta pesquisa, entende-se como práticas cotidianas as atividades realizadas fora da sala de aula e de ensaio – como correr, ler, praticar yoga, meditar, escutar música, caminhar, realizar rituais diários etc. Durante o processo de pesquisa, as percepções oriundas da experiência cotidiana da criadora fomentavam a construção da partitura cênica desenvolvida no estúdio, portanto, configuravam desde a coreografia e a dramaturgia da



obra, até os componentes cênicos como trilha sonora, figurino, design de luz e a escolha da disposição do público. O foco deste artigo está na metodologia desenvolvida para realizar a pesquisa em detrimento de focar nas questões artístico-filosóficas e teóricas trabalhadas e concluídas, já que estas foram discutidas e publicadas em TESCAROLLO e SCIALOM (2021).

Na pesquisa em questão, seu conteúdo, ou seja, as práticas de dança formais e as cotidianas foram investigadas através de laboratórios realizados dentro e fora do estúdio de dança. Os laboratórios foram, portanto, um dos principais métodos de pesquisa utilizados. Além de detalhar tal método, o artigo apresenta as formas de documentação realizadas na pesquisa e as maneiras pelas quais o trabalho artístico e de pesquisa foi compartilhado com o público, buscando evidenciar a produção de conhecimento realizada em tal investigação.

Seguimos, junto com Nelson (2013), em busca de uma forma de expor e de compartilhar uma pesquisa artística realizada através da prática. Isso é feito não através de uma tradução do movimento expressivo para a linguagem escrita, mas através do empenho em se criar ressonância entre a escrita que acontece através da prática e o comentário sobre prática em si. Essa ressonância é evidenciada tanto na escrita desse artigo quanto no *website* criado para compartilhar a pesquisa, discutido mais adiante.

PRÁTICAS LABANIANAS

Para iniciar a discussão sobre a Prática como Pesquisa realizada, trazemos a práxis de Rudolf Laban, que fundamentou as práticas, os pensamentos e as análises de movimento trabalhadas ao longo da investigação. A relação entre Rudolf Laban, sua epistemologia e a Prática como Pesquisa, data do início do século XX (FERNANDES *et al.*, 2019). Apesar de não ser chamada enquanto tal na época em que Laban estava imerso em suas investigações práticas, Fernandes *et al.* concluíram que o trabalho que Laban fez na primeira metade do século XX pode ser visto como um possível protótipo para este tipo de pesquisa.



Isso porque, ao longo de sua trajetória, Laban tinha como um de seus objetivos postular a dança enquanto um conhecimento humano e expressivo e buscou traduzir tal conhecimento para linguagens – escrita (em diferentes línguas) e simbólica (o que chamou de Kinetografia Laban) – para que fosse entendido como material científico. Tal empenho resultou em mais de 20 publicações (entre os principais livros e artigos) que apresentam seu pensamento, sua filosofia e seus postulados sobre a expressão e a educação humana através do movimento, além de um sistema e um manual para notação simbólica do movimento dançado. Isso resultou em um acervo gigantesco de publicações de ensaios, artigos e livros que buscavam *cientificizar* a dança e postulá-la como uma forma de se pensar através do movimento (SCIALOM, 2020). Para estabelecer a dança enquanto uma área de conhecimento, Laban passou a chamá-la de Arte do Movimento.

Para estudar e incorporar a Arte do Movimento a fim de trabalhar com sua práxis no desenvolvimento deste projeto de pesquisa, foram realizadas sessões de estudo específico da Coreologia de Laban. Essas práticas, que ocorreram durante um semestre em sessões de duas horas semanais, tinham o intuito de estudar e corporalizar as escalas de Laban (LABAN, 1966) da categoria Espaço dos Estudos Coreológicos (PRESTON-DUNLOP, 1980), assim como os fatores ou qualidades de movimento (fluxo, peso, tempo e espaço) (LABAN, 1978), que são pertencentes à categoria da Dinâmica dos Estudos Coreológicos (PRESTON-DUNLOP, 1980).

Em maiores detalhes, foram estudadas as escalas de defesa que acontecem na geografia do octaedro; a escala A e a escala primária (realizadas na geografia do icosaedro) e a escala diagonal (pertencente à geografia do cubo). Após a compreensão das geografias percorridas pelo corpo em movimento através de deslocamentos pelo espaço, também foram investigadas as possíveis variações de acento e as transformações que isso gera em termos de sensação/emoção no corpo. Foi possível perceber, por exemplo, que, para atender a determinada proposta de acento, era necessário reorganizar o engajamento muscular. Isto quer dizer que era necessário antecipar mentalmente tal organização corporal para que fosse possível realizá-la no tempo proposto.

Por exemplo, se uma sequência de três pontos no espaço percorrendo os vértices do icosaedro vai, pela direita, do alto do plano da porta para diagonal trás do plano da mesa para baixo trás plano da roda, sendo que o acento está no primeiro (alto direita do plano da porta) e no terceiro ponto (baixo trás plano da roda), no momento em que se está no primeiro ponto era necessário pensar não somente no próximo ponto, que seria o segundo ponto e o de passagem, mas,



principalmente, no terceiro e último ponto, onde haveria um acento. Para o segundo ponto, o de transição, o corpo precisava se engajar de tal maneira que tornasse possível a chegada ao terceiro ponto dentro da rítmica imposta pelos acentos. Isso modificava não somente a qualidade do movimento (mais rápido ou lento, por exemplo), como também trazia diferentes sensações e emoções para quem os realiza. Para a pesquisa, isso indicou como é possível (e necessário) pensar o movimento: um pensamento que acontece conjuntamente e através do próprio corpo que se desloca pelo espaço.

Além disso, este trabalho ajudou a pensar na concepção de dramaturgia a partir das variações de dinâmicas espaciais que acontecem ao incorporar diferentes padrões ou propostas de movimento. A corporalização da práxis da Coreologia se tornou um tipo de conhecimento acionado nos laboratórios de pesquisa. Nesse sentido, concorda-se com Ben Spatz (2015) em seu argumento de que a práxis de Laban corporalizada se torna um conhecimento (epistêmico) ou um modo através do qual a pesquisa é articulada.

LABORATÓRIOS COMO MÉTODO DE PESQUISA

Uma das principais maneiras de investigar o entrelaçamento entre a dança e as práticas cotidianas na criação de um espetáculo foi através de laboratórios individuais realizados em estúdio, que aconteceram três vezes na semana, em sessões de 3 horas cada, durante 10 meses. A realização dos laboratórios combinou métodos sugeridos por Melina Scialom (2021) e por Ciane Fernandes (2010), sendo que, enquanto a estrutura de realização de laboratórios de pesquisa foi feita de acordo com a proposta apresentada por Scialom (2021), a relação estabelecida entre a prática dos laboratórios e os materiais midiáticos (vídeo, fotos e sonoridades), recolhidos tanto na experiência cotidiana quanto em laboratórios, foi inspirada na prática de Fernandes (2010).



Segundo Scialom (2021, p. 4), laboratórios realizados no âmbito da pesquisa em artes são um espaço de experimentação que “associa a prática cênica com o campo investigativo experimental”. Eles fornecem um espaço para a realização da pesquisa artística que associa o experimentalismo ao rigor sistemático da pesquisa científica. Ao mesmo tempo, eles permitem o desenvolvimento de experimentações que desafiam as convenções já estabelecidas, rumo a descobertas no âmbito artístico, pedagógico e criativo.

Os laboratórios realizados na pesquisa tiveram o objetivo de trabalhar e de investigar a expressividade das corporeidades cotidianas vivenciadas no dia a dia. Dessa forma, ao longo da semana, eram observados os estímulos gerados em atividades como andar na rua, estar no quarto, fazer tarefas cotidianas etc. Procurava-se observar, por exemplo, de que forma uma caminhada no parque, uma corrida ou as leituras realizadas afetavam a corporeidade da performer, assim como se procurava perceber de que forma uma música despertava certos desejos de qualidades corporais. Era com base em tais percepções que se refletia como elas poderiam ser exploradas em termos de movimentação no momento dos laboratórios em estúdio.

Após a experimentação e a investigação em estúdio das qualidades e dos estados corporais emergentes nas práticas cotidianas, as sensações/emoções oriundas destas práticas foram analisadas. Por exemplo, foi notado que certas intenções, qualidades de movimento e estados corporais se repetiam de um laboratório para o outro. Essas análises incitaram a construção de uma dramaturgia do corpo em cada experimentação, assim como também indicavam a criação de um universo pelo qual a corporeidade da performer transitava nas experimentações, trazendo pistas da dramaturgia da composição cênica em questão, como detalhado a seguir.



CORPOREIDADES ELABORADAS EM LABORATÓRIO E PRÁTICAS INVESTIGATIVAS CRIATIVAS – PESQUISA E CRIAÇÃO DENTRO E FORA DO ESTÚDIO

No decorrer da pesquisa, a experiência conjunta das práticas cotidianas e laboratoriais fomentaram o desenvolvimento de três corporeidades de características e de qualidade de movimentação distintas, que, mais tarde, foram a base para a criação do espetáculo. São elas: a *criatura*, a *guerreira* e o *devir*. Cada uma delas revelou um universo poético e estético particular, além de precisarem de práticas de treinamento, de preparação e de investigação, que foram sendo delineadas ao longo do processo.

Ao longo da pesquisa, as atividades corporais cotidianas realizadas pela pesquisadora, como a meditação, a leitura, a corrida e as caminhadas, foram compreendidas como práticas de investigação criativa. Além destas, destaca-se também a práxis do Yoga, que já foi pesquisada enquanto prática de sensibilização criativa e preparação corporal da intérprete-criadora em pesquisa outrora (ver TESCAROLLO; CAVRELL; SCIALOM, 2019).¹

¹ Nesta pesquisa, o Yoga enquanto preparação corporal de artistas da cena dialoga com a noção de “cultivo de si”, apresentada pelo pesquisador Cassiano Quilici (2012, p. 2). O autor aponta a relevância de práticas que “extravassam o campo estético para se difundir por todas as áreas da vida”. Segundo ele, a formação do artista do palco “implica em transformações mais amplas do sujeito, envolvendo a dimensão ética, política, existencial, corporal ou mesmo espiritual.” (2012, p. 2). É justamente a partir deste pensamento que o Yoga não se limitou a uma forma de preparação – física – corporal, mas transbordou o tapete (local onde acontece a prática das posturas/*asanas*) para o processo criativo, e vice-versa, permeando o processo como um todo (TESCAROLLO; SCIALOM, 2021).



A seguir, será comentado o processo de criação de cada corporeidade, incluindo as atividades cotidianas que influenciaram sua criação, bem como suas características e qualidades cênicas. No entanto, cabe ressaltar que, apesar de descritas de modo separado, em determinado momento do processo, as práticas cotidianas, de investigação e de preparação corporal não se distinguem. Em outras palavras, à medida que as corporeidades ganhavam uma Forma² cênica (FERRACINI, 1998) e a dramaturgia do espetáculo também ganhava contornos, a experiência do cotidiano fomentava o conjunto da obra em si e não cada corporeidade de maneira isolada.

Criatura

A “criatura” foi o nome dado à corporeidade que transitava em quatro apoios, com os cabelos soltos em frente ao rosto. Ela foi o primeiro estudo que surgiu em laboratório, ligada ao processo de preparação por meio da meditação e da leitura dos livros *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector (1998) e *Mulheres que Correm com os Lobos*, de Clarissa Pinkola Estes (2018). Ambos os livros tratam de questões do feminino, da descoberta do corpo, do amadurecimento e da emancipação da mulher e, no caso específico do livro de Clarissa Pinkola Estes, a obra nos conduz a um mergulho no arquétipo da “Mulher Selvagem” (ESTES, 2014, p. 15). A partir da leitura, podemos dizer que os livros alimentaram o universo imaginário e poético das pesquisas corporais. Inclusive, o seguinte trecho do livro de Lispector, essencial ao processo, tornou-se parte da sinopse do espetáculo:

A urgência é ainda imóvel, mas já tem um tremor dentro. Lóri não percebe que o tremor é seu, como não percebera que aquilo que a queimava não era o fim da tarde encalorada, e sim o calor humano. Ela só percebe que agora alguma coisa vai mudar, que choverá ou cairá a noite. Mas não suporta a espera de uma passagem, e antes da chuva cair, o diamante dos olhos se liquefez em duas lágrimas. E enfim o céu se abrandava. (LISPECTOR, 1998, p. 25)

Em laboratório, a primeira ação feita pela performer era a de se sentar e meditar ao som de algumas músicas pré-selecionadas. Neste momento, também eram feitos exercícios respiratórios, procurando inalar e exalar profundamente. Para realizar tais exercícios, o Yoga foi a práxis fundante. A partir disso, procurava-se se atentar aos desejos de movimentação e impulsos internos. O intuito deste tipo de proposta de preparação somática era atentar-se às micropercepções, elaboradas

2 O conceito de Forma é apresentado pelo pesquisador e ator Renato Ferracini (1998) em par com o conceito de Vida. Segundo ele, Forma e Vida são dois polos que coexistem no exercício de composição cênica e referem-se a diferentes dinâmicas de condução do exercício criativo em seu processo de elaboração. Nesse sentido, o componente Vida integraria as dinâmicas orgânicas do processo criativo, entendidas nesta pesquisa como a experiência cotidiana. Já a Forma estaria relacionada ao exercício de composição cênica em si (a concepção da dramaturgia, coreografia, design de luz, cenografia etc).



por José Gil (2009) e reconhecê-las como território de origem e propulsor dos gestos e movimentos que se desdobrariam em seguida. Neste processo, a “criatura” foi se consolidando a partir do momento em que a pesquisadora se estabeleceu na posição dos quatro apoios. Uma vez assim, começaram explorações de formas de deslocamento e maneiras de desenhar trajetórias no espaço, trazendo uma movimentação bem articulada do punho, escápulas, joelhos e pés. No espetáculo, a sonoridade deste momento era a de crepitar do fogo e a iluminação era feita apenas com uma luz baixa de chão, criando um ambiente de penumbra e fazendo com que sombras da performer nessa movimentação em quatro apoios fossem, por vezes, projetadas na parede.

Guerreira

A guerreira foi uma corporeidade construída essencialmente por estímulos sonoros (músicas). Na experiência pessoal da pesquisadora, a música sugere qualidades específicas de movimentação e elaboram um imaginário dramático de determinada corporeidade em movimento. A partir de uma pesquisa sonora, foram criadas *playlists* para cada corporeidade que, no caso da guerreira, envolviam músicas do gênero eletrônico e também instrumentais de países do Oriente Médio, sobretudo da Palestina, com o grupo Le Trio Jourbran. Essas sonoridades incitavam qualidades de força, determinação, atenção, prontidão, instintividade, tônus muscular alto, tempo acelerado e com fraseado rítmico que se repetia. Essa *playlist* era utilizada tanto em práticas de corrida quanto em improvisações em laboratório.

O uso da música como estímulo para a investigação das qualidades expressivas do movimento é sugerido por Fernandes (2006, p. 122). A autora, inclusive, recomenda como exercício trabalhar a relação da expressividade do movimento com a música de três maneiras diferentes: em um primeiro momento, ela propõe o dançar com a música, ou seja, que a resposta corporal seja a favor do estímulo sonoro. Em um segundo momento, no qual a resposta corporal seja contrária ao som e, por último, que seja independente da proposta musical. Além disso, para a pesquisadora Raquel Gouvêa (2012), a música é reconhecida como facilitadora do que ela chama de salto perceptivo (GOUVÊA, 2012), ou seja, uma mudança em que acontece um aprofundamento da experiência de fluxo do movimento. Isso quer dizer que:

Há nesta mudança um engajamento total dos sentidos corporais, que não mais podem ser definidos claramente por meio de sensações específicas, mas apenas



por uma espécie de mistura de sensações, a qual, modificando a qualidade da recepção (interior) e a da emissão (exterior), acaba por transformar a própria experiência [...] (Gouvêa, 2012, p. 36).

As qualidades que emergiam com a investigação corporal passaram a ser analisadas a partir da categoria Expressividade (ou Esforço ou Eucinéctica) – fluxo, espaço, peso e tempo (FERNANDES, 2006, p. 119). Compreendendo que a expressividade está relacionada à forma como esses quatro fatores combinam entre si, a pesquisadora passou a investigar como essas associações se davam no processo de construção da corporeidade da guerreira. Em termos gerais, o fluxo oscilava entre livre e contido; o peso era forte, o tempo tinha nuances entre acelerado e desacelerado, enquanto o espaço era direto. No espetáculo, este momento foi determinado por uma iluminação em tons quentes que abrangia grande parte do espaço cênico, iluminando a performer e o público ao redor.

Devir

O processo de construção desta corporeidade esteve atrelado às práticas de caminhada ao ar livre, ouvindo músicas dos gêneros clássico e minimalista, bem como de momentos de contemplação da natureza. Diferentemente da corporeidade da guerreira, marcada por uma qualidade mais expansiva e energética, no devir houve uma mudança na maneira como a performer se relacionava com o espaço e na qualidade de seu movimento. Neste momento, a pesquisadora assumiu uma postura introspectiva e receptiva, caracterizada por um tônus mais leve e uma movimentação com fluxo livre, junto com giros, movimentos circulares e pausas (suspensões). No espetáculo, esta cena foi iluminada pela combinação entre as luzes azul e branca, criando uma atmosfera mais calma e etérea, com uma sonoridade também mais suave, acompanhada de uma ambientação sonora de barulho de chuva.



DOCUMENTAÇÃO DE PESQUISA

No decorrer da pesquisa, as ideias de corpo cênico e de estado cênico (FABIÃO, 2010)³ foram incorporadas como inerentes ao exercício criativo realizado. Com uma atenção sensível ao cotidiano, a pesquisadora percebeu ser imprescindível ter cuidado e zelo aos meios de documentação de suas percepções e experiências do seu cotidiano. Assim, foram desenvolvidos diferentes procedimentos e mecanismos de documentação de tais processos, sendo eles: escrita, desenho, fotografia, vídeo e gravação de áudio. Nelson (2013) explica que a documentação em projetos de Prática como Pesquisa é um tema bastante sensível, pois diversas vezes ela envolve o registro de acontecimentos efêmeros e não reproduzíveis. Porém, acima de tudo, ela traz uma materialidade valiosa para os processos e os fazeres, podendo também impulsionar o ato criativo, como já discutimos acima na elaboração das corporeidades. Além disso, o autor lembra que a documentação e a criação de um arquivo de pesquisa fazem parte dos requisitos necessários para se realizar um trabalho acadêmico, sendo, portanto, de extrema importância.

Enquanto a escrita já é um modo de documentar práticas aceito pela academia, o desenho ainda vem sendo discutido enquanto modo de documentação. De acordo com Maarit Mäkelä e Nithikul Nimkulrat (2011), o desenho como modo de documentar uma Prática como Pesquisa funciona como uma reflexão consciente *em* e *na* ação do próprio fazer. Tanto a escrita quanto o desenho foram abordados de duas maneiras distintas: a primeira como parte do procedimento regular do processo criativo, em que após cada prática de laboratório eram realizados escritos e/ou desenhos a partir da reverberação da sensação da experiência vivida naquele dia. No que diz respeito ao desenho, a pesquisadora deixava que os traços e as cores fossem conduzidos pela sensação corporal na criação do que foi nomeado de *imagem-sensação* (Imagens 1 e 2). Já a segunda abordagem era livre e acontecia de acordo com a necessidade expressiva emergente em determinada experiência, podendo acontecer durante os laboratórios ou fora do estúdio, em momentos distintos.

³ Para Eleonora Fabião (2010), os conceitos de corpo cênico e estado cênico referem-se a uma postura que o performer-criador incorpora em sua experiência cotidiana, tornando-se mais sensível a si, ao outro e ao meio. Segundo ela, o estado cênico diz respeito a um estado de atenção sensível e o corpo cênico, em suas palavras, “é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva” (FABIÃO, 2010, p. 323).



IMAGEM 1
(Arquivo da autora)

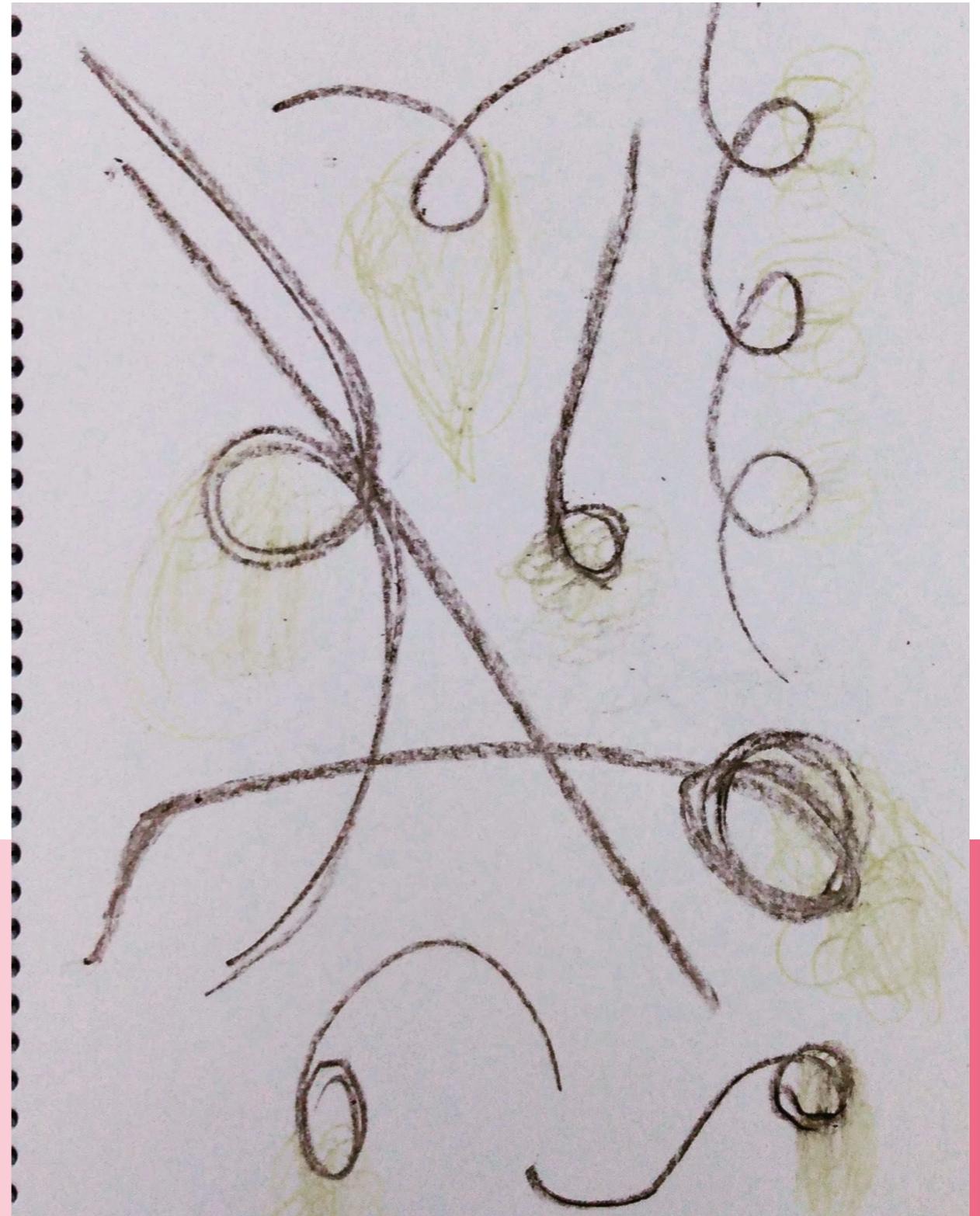


IMAGEM 2
(Arquivo da autora)



Além disso, o caderno de pesquisa estava sempre presente para a realização de registros, sobretudo porque a pesquisa buscava informações do próprio cotidiano da pesquisadora. O uso do registro escrito reforça o pensamento de Quilici (2014, p. 120) no que diz respeito à escrita como uma “técnica de si”. Segundo o autor, o exercício da escrita implica, por parte de quem escreve, “a criação de uma perspectiva distanciada”, (2014, p. 120), um deslocamento, o que ele aponta como uma espécie de “alteridade”, que permite “uma apreensão impessoal das vivências interiores” (2014, p. 120). Ela se tornou recurso que auxiliava no registro e, em seguida, na reflexão sobre as práticas tanto dentro quanto fora do estúdio.

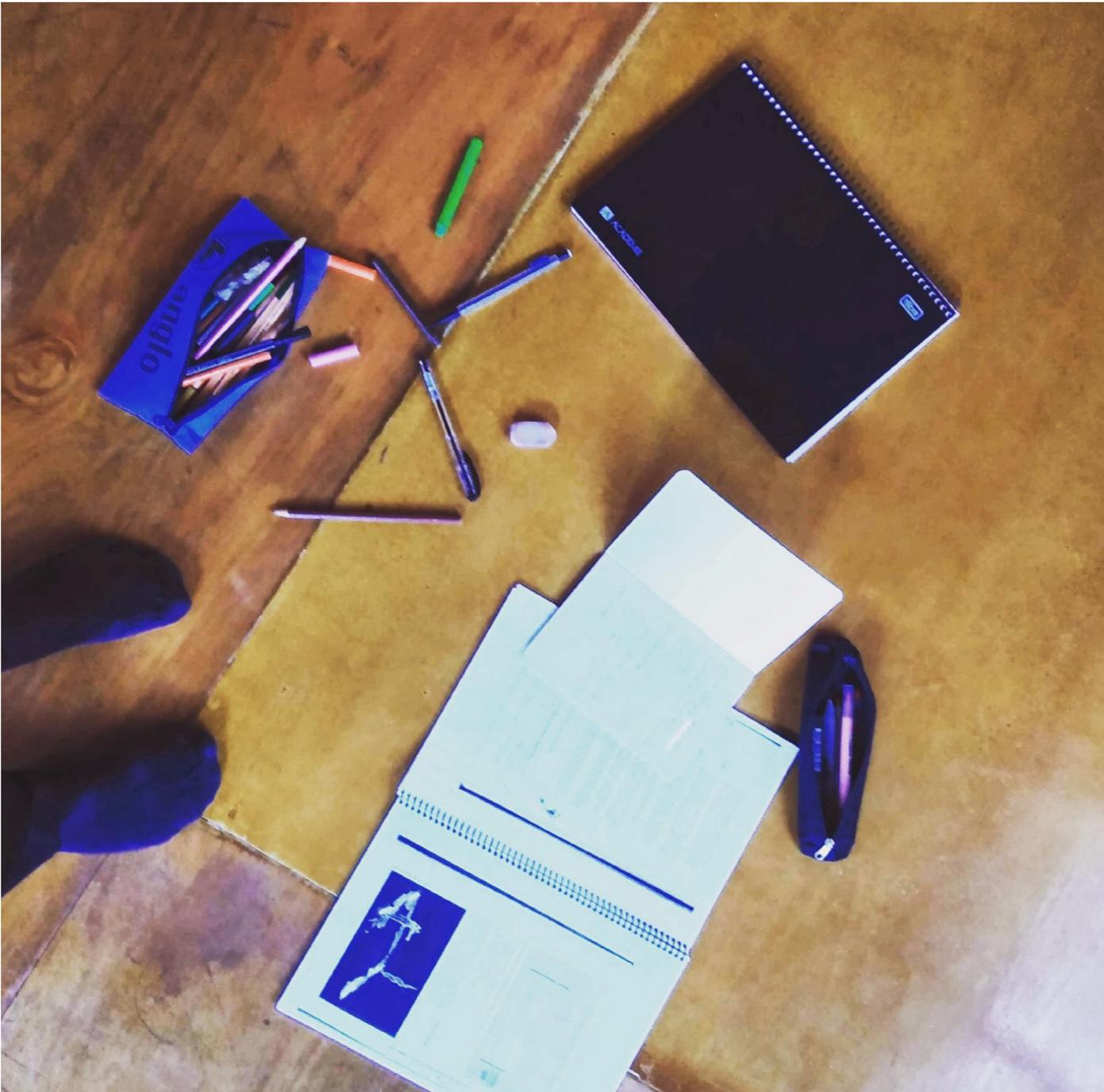


IMAGEM 3

Exemplo dos materiais utilizados pela pesquisadora: caderno de pesquisa, lápis de cor, giz de cera e bibliografias fundamentais. Arquivo da autora.

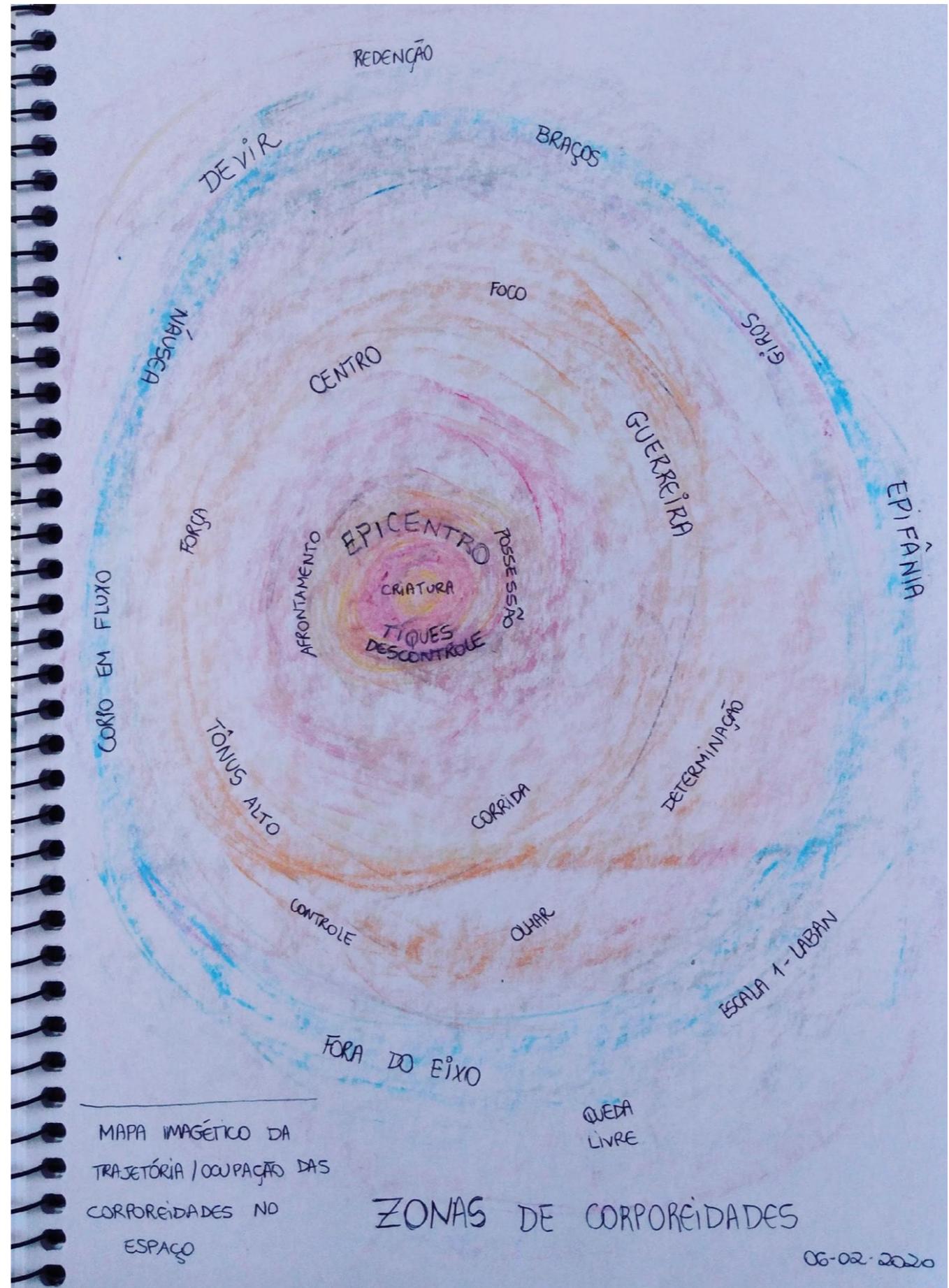


Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, notou-se que era à noite – antes de dormir e na solitude do quarto – o momento mais suscetível para a elaboração desses registros. Tais momentos tornaram-se parte do processo, sendo nomeados como *ritual da meia-luz*. Foi em um destes momentos, por exemplo, que se fez um desenho intitulado *zonas de corporeidades* (Imagem 4). Ao ilustrar a maneira como era percebida a trajetória das corporeidades no espaço ao longo do espetáculo, este desenho não somente registrou de forma gráfica as movimentações realizadas no estúdio, mas também fundamentou imagetivamente a compreensão acerca da estruturação cênica da obra em processo, ajudando na concepção do espetáculo como um todo, tornando-se mais tarde um guia dramaturgico da obra.

Além disso, a captação de imagem (fotografias), vídeo e áudio foi imprescindível para o desenvolvimento da pesquisa e construiu um acervo de material midiático do processo. Nelson (2013) ressalta que o acervo de uma Prática como Pesquisa é tão importante quanto os produtos dela resultantes. Assim como a escrita e o desenho, a captação audiovisual do processo de

IMAGEM 4

Arquivo da autora.





pesquisa também foi um meio de evidenciar como o exercício criativo transpassa e transita pelos ambientes e contextos de vida da pesquisadora. O uso de diferentes plataformas multimídias on-line foi uma tentativa de capturar os ecos de um sujeito-sensível-receptível no mundo (em fluxo) e de entender as experiências cotidianas como experiências também criativas. Tais mídias foram organizadas e publicadas em um perfil de Instagram privado, exclusivo para a pesquisa. Enquanto os áudios permaneceram arquivados no computador, os vídeos foram compartilhados (de forma “não listada”) em uma página de YouTube, para que pudessem ser inclusos/compartilhados nos relatórios e apresentação final da pesquisa. Os materiais podem ser encontrados no *website* da pesquisa, nas seções *acervo de imagens* e *acervo de vídeos*, que serão comentados a seguir.

WEBSITE COMO PLATAFORMA PARA ORGANIZAR E COMPARTILHAR PRÁTICA COMO PESQUISA

A ideia de elaborar um *website* como forma de organizar e compartilhar os materiais da pesquisa foi profundamente influenciada pela experiência do isolamento social em virtude da pandemia do coronavírus em 2020. Com a impossibilidade de continuar com as práticas regulares em estúdio, as ferramentas midiáticas se tornaram dispositivos fundamentais para a continuação dos trabalhos, além de única maneira de compartilhá-lo, já que as apresentações cênicas em espaço formal foram suspensas por tempo indeterminado. Assim, o *website*, enquanto uma plataforma virtual deste processo acadêmico-criativo, foi criado como uma tentativa de expor uma pesquisa *em e com* dança, compartilhando os movimentos



que nascem dela, que a transpassam, permeiam e circulam num fluxo que se dá de dentro, de fora e para além do próprio corpo. Essa tentativa reflete a importância que Nelson (2013) apresenta acerca da elaboração de modos, meios e mídias para apresentar e compartilhar Prática como Pesquisa. Estes passaram a ser tanto um processo de pesquisa como também um produto dela. Nesse sentido, o material documentado ao longo do processo se tornou uma comprovação da pesquisa realizada, já que o aprimoramento e a circulação espetáculo não poderiam acontecer durante a pandemia em voga. Como trabalhar com o conhecimento gerado no processo de pesquisa e criação na plataforma multimídia oferecida pela internet? Essa foi a pergunta que movimentou a criação do *website* – *uma cena só pesquisa*.

Inicialmente, o *website* foi elaborado em cinco seções: acervo de imagens, acervo de vídeos, referências sonoras, referências bibliográficas e quarentena. Nas quatro primeiras citadas, a maior parte do material refere-se ao processo anterior à pandemia, em que havia a possibilidade de frequentar o estúdio e de realizar as atividades cotidianas habituais. A seção referente à quarentena diz respeito às criações e às novas explorações e anseios de pesquisas que emergiram em decorrência do isolamento social. À medida que o material era organizado, um outro olhar para a pesquisa e para o processo criativo surgia, já que era possível reunir em um único espaço – o virtual – imagens, registros, criações e momentos do processo de pesquisa distintos e que eram aparentemente distantes uns dos outros.

Ao compartilhar as mídias documentadas durante o processo criativo, a criação do *website* não foi uma forma de finalizar a pesquisa; pelo contrário, foi justamente uma forma de dar continuidade a ela, em um momento em que sua conduta mudou abrupta e drasticamente, devido à pandemia. Porém, o *website* não foi o único dos desdobramentos que a pesquisa teve com a pandemia. Dois outros trabalhos surgiram, como a ação *231 segundos para ver de olhos fechados*⁴ (2020) e *uma cena só, uma (re)leitura poética*⁵ (2020).

Assim, além de conter e disponibilizar materiais oriundos do processo criativo, o *website* passou também a abrigar os desdobramentos posteriores citados acima e também as produções acadêmicas ligadas à pesquisa, como por exemplo as publicações realizadas em congressos, simpósios e revistas científicas da área.

O website pode ser acessado através do link: <https://umacenasopesquisa.wordpress.com/>

⁴ Acesso através do link: https://umacenasopesquisa.wordpress.com/ultimo-ato_-231-segundospara-ver-de-olhos-fechados/

⁵ Acesso através do link: https://umacenasopesquisa.wordpress.com/desdobramentos-da-pesquisa_uma-cena-so-uma-releitura-poetica/



CONCLUSÃO

Esse artigo buscou apresentar e discutir a metodologia da Prática como Pesquisa e os métodos utilizados para se realizar uma pesquisa em dança que se desenvolve através da prática. Ao encarar os próprios fazeres envolvidos no processo acadêmico-artístico como maneiras de articular pensamentos tácitos e criativos, foram elaborados métodos para que estes conhecimentos pudessem tanto dialogar entre si, como também avançar conhecimento em dança – que, no caso da pesquisa, envolveu um entendimento da possibilidade de se trabalhar com práticas cotidianas como maneiras de sensibilizar e treinar o/a intérprete-criador/a. O artigo detalhou como a práxis labaniana alimentou uma forma de se pensar através do movimento e também fundamentou o processo analítico e investigativo dos laboratórios de pesquisa. Também foi evidenciado o modo como os laboratórios operaram na pesquisa expressiva que gerou um espetáculo de dança. Por fim, foram discutidas a importância e as particularidades da documentação no processo de pesquisa e a elaboração de um *website* para compartilhar o processo de pesquisa e seus resultados.

REFERÊNCIAS

- » ESTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- » FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. *Revista Contrapontos*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 321 – 326, set. 2010
- » FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2. ed. rev. São Paulo, SP: Annablume, 2006.
- » FERNANDES, Ciane. Entre Impulso e Estrutura: Análise em Movimento e Vídeodocumentário no Processo Criativo em Dança-Teatro. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta, FERNANDES, Sílvia, org. *Ensaio em Cena*. São Paulo: Cetera, 2010, p. 82 – 93.



- » FERNANDES, Ciane. A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa. In: COSTAS, ANA MARIA RODRIGUEZ *et al.* *Arte, Corpo e Pesquisa na Cena: experiência expandida*. Belo Horizonte: ABRACE, 2016. p. 103–113.
- » FERNANDES, Ciane *et al.* A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa. 2019, Natal, UFRN. *Anais...* Natal, UFRN: ABRACE, 2019. p. 1–24. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3913>. Acesso em: 17 jan. 2020.
- » FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. 1998. 271 f. + Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- » GIL, Jose. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo, SP: Iluminuras, 2009. 223 p.
- » GOUVÊA, Raquel Valente de. *A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das artes cênicas, filosofia e educação*. 2012. 160 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP
- » LABAN, Rudolf Von. *Choreutics*. London: Macdonald & Evans, 1966.
- » LABAN, Rudolf Von. *Domínio do Movimento*. Sao Paulo: Summus, 1978.
- » LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- » MÄKELÄ, Maarit; NIMKULRAT, Nithikul. Reflection and documentation in practice-led design research. In: *NORDES '11: THE 4TH NORDIC DESIGN RESEARCH CONFERENCE MAKING DESIGN MATTER*, 2011, Helsinki, Finland. *Anais...* Helsinki, Finland: Nordic Design Conference, 2011. p. 120–128.
- » NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts*. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances. London; New York: Palgrave MacMillan, 2013.
- » PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Dance is a language isn't it?* London: The Laban Centre for Movement and Dance, University of London, Goldsmith College, 1980.
- » QUILICI, Cassiano Sydow. *O treinamento do ator/performer: repensando o “trabalho sobre si” a partir de diálogos interculturais*. *Urdimento (UDESC)*, v. 19, 2012.
- » QUILICI, Cassiano Sydow. *O campo expandido: arte como ato filosófico*. *Sala Preta*, 14(2), 12–21, 2014.
- » QUILICI, Cassiano Sydow. As “escritas de si” e o artista cênico contemporâneo. *O Percevejo Online: Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p.117–128, jan. 2014. Semestral



- » SCIALOM, Melina. *A prática-como-pesquisa nas artes da cena*: discutindo o conceito, metodologias e aplicações. No prelo.
- » SCIALOM, Melina. Os Estudos Coreológicos como Práxis para Construção de uma Dramaturgia Afetiva. *Revista Cena*, v. 12, p. 9–17, 2020.
- » SCIALOM, Melina. Research Laboratories: embodied research methodology in performing arts. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 11, n. 4, p. 1–28, 2021.
- » TESCAROLLO, Isabela Berto; SCIALOM, Melina. O Pensar Dramatúrgico como Chave para Descentralizar a Criação Coreográfica do Estúdio de Dança. *Revista Arte da Cena*, v.7, n.1, jan-jul/2021. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>. Acesso em 20 jan. 2022.
- » SPATZ, Ben. *What a Body Can Do*: Technique as Knowledge, Practice as Research. New York; London: Routledge, 2015.



CARTAS PARA/COM/DA(S) NOSSA(S) PESQUISA(S)

**ONEIDE ALESSANDRO
DOS SANTOS**

É Professor Substituto do Curso
de Dança Bacharelado UFSM.
Mestre em Educação e Licenciado
em Dança pela Universidade
Federal de Santa Maria. E-mail:
oneidealessandro@hotmail.com

NEILA BALDI

É professora adjunta do Curso
de Dança-Licenciatura da UFSM.
Mestra e Doutora em Artes Cênicas
pela Universidade Federal da Bahia
(UFBA). E-mail: neila.baldi@ufsm.br

RESUMO

Este texto constitui-se de um maço de cartas e escrituras para/com/da(s) nossa(s) pesquisa(s). A proposta é narrar a pesquisa somático-performativa desenvolvida durante 2020 e 2021, dentro do contexto pandêmico. Nesse período, o grupo de pesquisa Corpografias realizou práticas sensíveis, a partir de abordagens somáticas, que desencadearam produções escriturais e dançantes. Assim, cartas dançantes e dançadas foram meios utilizados pelo grupo para acionar e criar a investigação. A pesquisa guiada pela prática reforçou este paradigma como importante para as artes da cena, ao mesmo tempo em que viabilizou uma espiral de ações em nossas práticas, uma levando à outra, desencadeando uma pesquisa a partir do e com o corpo situado num contexto e numa singularidade, em que falas, rabiscos e danças compuseram um lugar/tempo da prática como pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE:

Prática como pesquisa. Pesquisa somático-performativa. Dançarescrevendo. Escreverdançando. Pandemia.

LETTERS TO/WITH/FROM OUR RESEARCH(ES)

ABSTRACT

This paper is a bundle of letters and scriptures to/with/from our research(s). The aim is narrating the somatic-performative research developed during 2020 and 2021 within the pandemic context. The Corpografias research group carried out sensitive practices, based on somatic approaches, which triggered writing and dancing productions throughout such period. Thus, dancing and dance cards were the means used by the group to trigger and create the investigation. Practice-guided research not only reinforced this paradigm as something important for the performing arts, but also enabled a spiral of actions in our practices, one leading to the other, triggering a research from and with the body situated in a context and in a singularity, in which speeches, scribbles and dances composed a place/time of practice as research.

KEYWORDS:

Practice as research. Somatic-performative research. Dancewhilewriting. Writewhiledancing. Pandemic.



CARTA INTRODUTÓRIA

Os últimos dois anos foram muito difíceis. Estávamos acostumados/as com a presencialidade – termo que nem usávamos, né? – e, de repente, tivemos nossa rotina alterada por causa da pandemia do coronavírus, passando a trabalhar remotamente. Engraçado o uso das expressões, não? Remoto significa longínquo, mas também diz respeito à conexão com a internet... Então, em um tempo remoto, dançávamos ao vivo e, de repente, passamos a dançar remotamente, no tempo presente. Mas como é isso de dançar em casa? Como é pesquisardançando por entre-telas? Sim, entre-telas, porque nesses tempos pandêmicos passamos a nos relacionar com múltiplos dispositivos, muitas vezes com mais de uma tela ao mesmo tempo – reunião pelo Zoom ou Google Meet, pelo computador, e filmagem pelo celular. Nossa relação se deu entre as telas... E é sobre isso que vamos falar contigo a partir de agora, nesta série de cartas.

Escolhemos escrever-te, em forma de cartas, pois compreendemos que elas se aproximam da função dos: “[...] *hypomnêmatas*, mas nelas o/a escritor/a se faz presente, se mostra ao outro. Ao mesmo tempo em que se mostra, lança um olhar para o/a destinatário/a, pois aconselha-o por meio de seus próprios apontamentos.” (VALLE, 2012, p. 288). Além disso, ao longo destes últimos dois anos, as cartas também foram instrumentos de pesquisa. Fazia todo sentido, então, escrever-te assim.

A ideia deste maço de cartas é te contar um pouco como foi este período e por onde andaram nossas pesquisas, dentro do Grupo de Pesquisa sobre (Es)(IN)s critas do/no Corpo (Corpografias) do Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Contar-te o quanto percebemos, ao longo da pandemia, a tua importância, o quanto tu guiaste o nosso (co)mover, ou seja, como afetasse o nosso movimento, o quanto nos movemos e nos afetamos mutuamente. Em outra carta, que não para ti, André Gorz (2012, p. 51) diz: “Eu não posso me imaginar escrevendo se você não mais existir. Você é o essencial sem o qual todo o resto, importante apenas porque você existe, perderá o sentido e a importância.” O tempo em que convivemos juntos/as, antes da pandemia, se intensificou com o momento pandêmico, e nos fez perceber o quanto a pesquisa



somático-performativa, dentro do paradigma da prática como pesquisa, é determinante para o que, dentro da academia, temos chamado de 'nossa produção intelectual' – escrita de artigos, capítulos etc. Nossas escritas – dançantes ou no papel – são permeadas por ti.

Por isso o pensamento da prática como pesquisa orientou nossos caminhos e fizeram com que nosso eixo ou guia fosse a corporeidade “[...] compreendida como um todo somático, autônomo e inter-relacional”. Nessa linha, nosso *modus operandi* era “[...] determinado pelas conexões somáticas criativas, ao invés de métodos determinados a priori e impostos a um objeto a ser analisado” (FERNANDES, 2012, p. 3). O que significava que nossas práticas de movimento iam estabelecendo os percursos do pesquisar. Então, “estudo, pesquisa e escrita” [eram] [...] inspirados e organizados a partir da arte e suas características, sendo a principal delas o movimento.” (FERNANDES, 2013, p. 106), de modo que, ao longo desse período também escrevêsemos dançando ao mesmo tempo em que dançávamos escrevendo.

Fomos nos (co)movendo, no sentido de partilharmos as vivências e experimentarmos juntos/as aquilo que descobrimos. Isso gerou novas conexões e nos levou para lugares outros. Quem via de fora talvez pensasse que fôssemos um barco à deriva, sendo levado pelo balanço do mar. Mas estávamos nos (co)movendo para continuarmos vivos/as, para (sobre)vivermos à pandemia. Para continuarmos dançando e para continuarmos pesquisando. Nossa estratégia de sobrevivência aos tempos pandêmicos foi o encontro por entre-telas, foi o dançar em comum, foi o cuidado de si, sem um *a priori* para a pesquisa – inclusive o projeto de pesquisa atual do grupo foi escrito ao longo deste período, enquanto dançávamos escrevendo.

Narramos, portanto, nas próximas cartas, um pouco do que foram esses dois anos e como a prática guiou nossa pesquisa. Afinal, precisamos “[...] reconstituir a história do nosso amor para apreender todo o seu significado. Ela foi o que permitiu que nos tornássemos o que somos; um pelo outro, um para o outro.” (GORZ, 2012, p. 6).



CARTA PARA AS/COM CADEIRAS

Hoje nós já não suportamos estar apoiados/as em ti. Passados dois anos de trabalho remoto, acabamos por modificar nossa relação contigo e por modificá-la: foi preciso investir para que ficasse mais confortável. Por outro lado, quando nos referimos a ti, aqui, há outro tu: nossas cadeiras, como os quadris são chamados. E também o ficar sobre as cadeiras, sentados/as, afetou nossas cadeiras humanas. As dores tornaram-se constantes, porque eram horas e horas em frente às telas, sentados/as.

Como grupo, ficamos numa paragem para a sobrevivência e depois voltamos a nos encontrar: como redimensionar a pesquisa? Para onde levá-la? Precisávamos redimensioná-la? Não tínhamos, naquele momento, uma pesquisa financiada, portanto, não tínhamos prazos e obrigações. Tínhamos apenas o desejo de nos mantermos conectados/as, de nos (re)encontrarmos, de nos darmos as mãos naquele momento tão delicado – nos primeiros meses de pandemia, ficamos todos/as em casa, em trabalho e/ou estudo remoto, confinados/as. A partir de setembro de 2020, algumas pessoas passaram a circular mais, à medida que as condições sanitárias permitiam. Não sabíamos o que fazer, para onde ir: tínhamos apenas a potência do desejo. O desejo de estarmos juntos/as nos (co)movendo, ou seja, como diz Fernandes (2020, p. 74) “[...] a mover e ser co-movido pelas coisas, pessoas palavras, lugares”. Esse (co)mover em grupo significou qualidades do trabalho que fomos desenvolvendo, numa abordagem somática, mas também performativa, em algo que nos atravessa a seguir esses desejos e impulsos.

Klauss Vianna dizia que “a criatividade exige espaço” e que, “dar espaço é criar a possibilidade de viver coisas novas” (VIANNA, 2005, p. 137 e 141). Ao nos deixarmos apenas guiar pela experiência, pelas práticas sensíveis – tanto advindas de abordagens somáticas quanto de propostas que provocassem o sensorial e a sensibilidade – e pela escuta de si e do/a outro/a, poderíamos, assim, abrir espaço para criações artísticas, para a produção artística – o que de fato ocorreu. Mas, naquele momento, não era a nossa prioridade. Precisávamos, urgentemente, nos mover, para nos comovermos e sobrevivermos aos tempos pandêmicos. Assim (co)mover é um movimento partilhado e comum no qual se tem por objetivo reativar o sensível pelo desejo coletivo.



Não se trata de um trabalho autoinvestigativo, somente, mas um trabalho que se compartilha e se sustenta justamente na comunidade em que é formada. O (co)mover existe pelo elo que forma uns/umas com os/as outros/as. Que moveu nossas danças e essas escritas para ti...

Desta forma, as primeiras investigações nasceram nas cadeiras e naquele momento não tinham um propósito *a priori*. Hoje o que escrevemos para ti já é um outro processo, que provavelmente está sendo lido sob a vigia de uma outra cadeira. Tenta te levantar... ler de um jeito outro...

Ribeiro (1997, p. 12) diz que: “As cadeiras não são todas iguais, não assumirão todas as mesmas funções simbólicas e cénicas, mas constituem uma presença metafórica indicativa da relação destas Artes com o seu tempo.” De acordo com ele, as cadeiras “[...] definem o homem como ser que, em determinados momentos do seu percurso histórico, necessita de conter a energia das acções e dos movimentos para pensar essa mesma energia.” (RIBEIRO, 1997, p. 12) Talvez por isso as cadeiras simbolizassem tanto o momento no qual estávamos.

Tentávamos (sobre)viver ao momento pandêmico... Tu também não? Então, passamos a nos encontrar e a nos (co)mover a partir do que estamos chamando práticas sensíveis – que podem ser consideradas também abordagens somáticas de movimento – “experiências criativas vividas no corpo por meio de abordagens sensíveis” que respeitam “[...] um tempo próprio, ou seja, o tempo naturalmente afinado e viável para a construção de um saber sobre nós mesmos”. (ARAÚJO, 2020, p. 407) Mesmo sem uma definição anterior, essas experimentações viraram o que chamamos de experimentos criativos ou obras-experimentos¹ (Ver Figura 1, abaixo) que partiam do pesquisar outras maneiras de se relacionar com as telas, entre nós e com a pesquisa guiada pela prática.

Enquanto vivíamos nossas práticas sensíveis e fazíamos nossas investigações corporais, também desenhávamos ou escrevíamos sobre/com a prática. Por vezes, anotávamos no momento da investigação em movimento; em outros momentos, terminávamos nossas investigações em movimento e fazíamos desenhos ou escritas e discutíamos. Falamos aqui para ti, investigações em movimento, mas talvez nem seja o termo mais adequado, pois, enquanto escrevemos ou desenhamos, estamos em movimento. Bem, o que quisemos dizer é que havia momentos em que enquanto pesquisávamos dançando também estávamos dançando escrevendo e, por vezes, apenas dançávamos pesquisando e, posteriormente, escrevíamos – entendendo que toda anotação, em forma de palavra, frase, símbolo ou desenho é uma escrita. Anelice Ribetto (2009, p. 8) diz que: “Eles, os escritos, são

¹ Produzimos, entre junho de 2020 e maio de 2021, as seguintes obras-experimentos: *Corpos em Tempos de Espera*; *Sobreviver os corpos em tempos*; e *Anticorpos para uma possível cura*, apresentadas em eventos acadêmicos.



FIGURA 1
Captura de tela da
obra "Corpos em
tempos de espera".
Fonte: Autores/as.



movimentos do pensamento como pesquisa, da escritura como pensamento, da escritura como acontecimento, como padecimento.” Por vezes, o movimento no papel era um registro; outras, um rastro do movimento; havia momento em que nossos desenhos depois viraram outras danças, do corpo no espaço, retroalimentando a pesquisa.

Engraçado que a escrita é também movimento, das mãos no papel ou no teclado do computador. Assim como a escrita que tu estás lendo agora. No nosso caso, naqueles momentos, estávamos dançando-investigando e deixando reverberar nos papéis, em formas de palavras, frases, símbolos ou desenhos. O neurocientista Miguel Nicolelis (2020, n.p.) explica esta relação somática da mão com o papel:

Tudo o que eu começo a fazer começa na mão, com caneta tinteiro. Mas por quê? Porque pratica essa interação corpo-mente. A caligrafia, os chineses sabem disso há 6 mil anos, é um exercício humanístico extremamente potente, de manifestação humana, artística, de equilíbrio do que você pensa e como você move o seu corpo em relação ao pensamento. [...] Para o meu novo livro, eu estudei um pouco sobre a descrição dos grandes pintores no momento em que eles encontraram o meio de pintura que usariam para o resto da vida. É o Picasso descrevendo a experiência dele de pegar na tinta, não pintar, mas sentir tatilmente a consistência da tinta óleo, do pastel óleo, que depois ele criou, o “sennelier”, que a gente usa até hoje. E, à medida em que você começa a pintar – e eu aprendi depois de adulto e não parei mais –, você entende a lógica disso. Porque pintar não é só a arte de criar. É a arte de sentir a tinta, sentir a experiência tátil. E isso você não faz. Se você faz isso num tablet, como hoje a maioria das crianças faz, é muito diferente de você fazer analogicamente, metendo seus dedos na tinta.

Lobo, Oliveira e Castro (2021, p. 320) explicam que, para muitas pessoas o papel incentiva mais a escrita que a tela do computador:

A escrita em partes, desconstruída, dispersa entre pedaços de papel que depois de unidas podem contar uma história, que tem sentido, ou não. Já a tela do computador vazia, com seu cursor piscando, parece nos pressionar, nos



transmitir a seguinte mensagem: o que será que você tem de tão interessante para me preencher? Muitos acreditam que isso se dê devido à posição. Quando escrevemos no papel estamos por cima, nós que comandamos a pressão dos dedos sobre a caneta e sua desenvoltura no papel. Já a tela do computador, no mínimo está na altura dos nossos olhos, nos devolve o olhar com firmeza e igualdade, à espera do que digitaremos.

Vimos pela prática o quanto escrever no papel palavras-dançadas ou desenhos-dançados diziam daquele momento, de um lado dando testemunho da experiência vivida, e, por outro, sendo por si só uma ferramenta de pesquisa guiada pela prática que tu podes conhecer agora. E assim “[...] registra, por escrito, as formas sutis que o corpo responde à experiência e imbuí sua escrita com a rica textura sensorial dessa experiência”² (ANDERSON, 2002, p. 41), ou do que havíamos investigado.

CARTA PARA/COM CARTAS OU DESENHOS-CARTAS OU ESCRITAS DANÇANTES

Quantos desenhos-danças ou escritas dançantes produzimos ao longo desses últimos dois anos?

Enquanto escrevemos, agora, olhamos de novo para o passado – mas o que é passado, afinal? – folheamos nossas anotações, nossos cadernos ou diários. Durante muito tempo, nesses dois anos de pandemia, temos feito esse movimento, como agora. Como no movimento do cata-vento (ver Figura 2, abaixo), em que as quatro peças se movem, geram e liberam energia, fomos nos construindo e reconstruindo possibilidades dançantes para vivenciarmos esse momento pandêmico.

² No original: “In writing from this perspective of the body, the writer (or researcher) records in writing the subtle ways the body responds to experience and imbues his or her writing with the rich sensorial texture of that experience” (ANDERSON, 2002, p. 41).

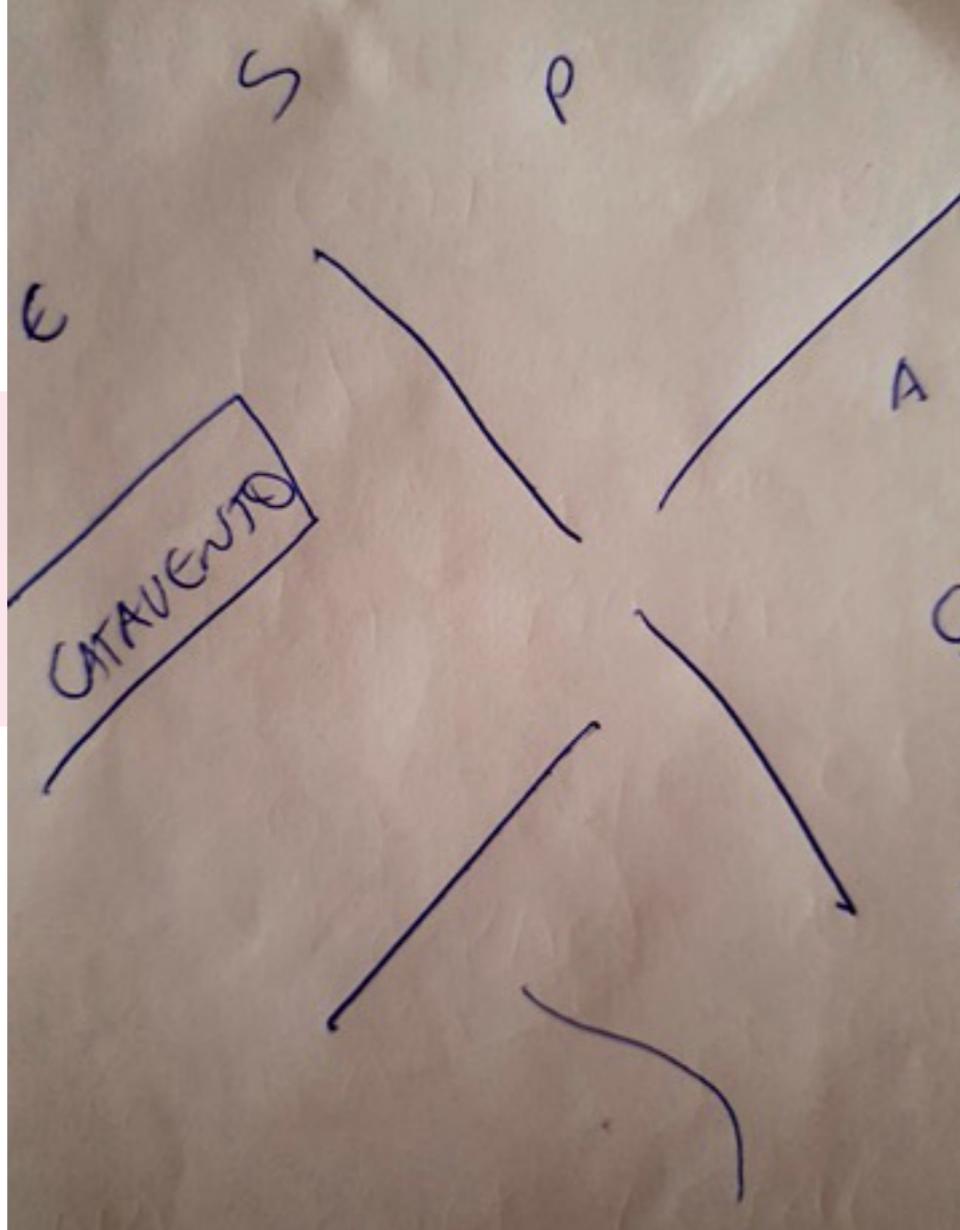


FIGURA 2
Anotações do diário.
Fonte: Autores/as.

De repente nos pegamos percebendo o quanto nossas escritas dizem de nós, do momento da pesquisa, o quanto a escrita no papel potencializa o movimento dançado e o quanto o movimento dançado interfere nas nossas escritas no papel. Do quanto escrevemos na experiência e o quanto a experiência se dá também com a escrita, numa retroalimentação de escreverdançando e dançarescrevendo. Moraes e Passo (2020, p. 3) dizem que:

Escrever é uma ação que entrelaça diversos outros processos. Escrever nunca é uma atividade solitária, pelo contrário, é sempre uma ação de enunciação referencial. Quando escrevemos evocamos aquelas/es que vieram antes de nós e que atravessam nosso corpo, que nos compõem no momento em que agimos com as palavras. O ato da escrita não está relacionado com o chegar, ou sequer



com o delinear um caminho com início, meio e fim. Escrever é escavar camadas daquilo que nos constitui e, além, constituir uma estrutura para aquilo que nos invade e move nosso pensamento.

Dançávamos e escrevíamos, dançávamos escrevendo, escrevíamos dançando e compartilhávamos nossas produções. Por vezes, a escrita no papel, em forma de desenho, transformava o nosso mover; outras, influenciava a escrita de frases, palavras, textos. A tela também escrevia. Havia momentos em que fazíamos o encontro on-line ao vivo, sincronamente, e dançávamos em frente ao computador. Havia momentos em que fazíamos propostas e cada um/a dançava na sua casa ou entorno (houve um período em que dançávamos nos nossos pátios, para sairmos do confinamento), usando o celular e filmando, deixando que a câmera também escrevesse, ou seja, não ficaria necessariamente parada, podia dançar junto enquanto nos movíamos (Ver Figura 3).



FIGURA 3
Captura de tela de um experimento.
Fonte: Autores/as



Se a dança também é uma escrita – do corpo no espaço – também carregamos, ao nos movermos, o que nos atravessa, escavando camadas...

E, por isso, apostamos em um outro exercício: escrever cartas e dançar cartas. Escrevemos cartas para pessoas que não eram do grupo, captávamos o movimento da escrita do/a outro/a e dançávamos esse rastro.³ Também investigamos escrever cartas para nossos pares, que dançavam a carta lida.

Escrevemos ainda cartas para o coronavírus e o momento pelo qual estamos passando atualmente (Ver Figura 4). Outro procedimento foi rever nossas danças gravadas e escrever cartas para estas. Desse modo:

[...] entendemos que as escritas e as danças acontecem na ordem de movimentos e pausas, perguntas e ressonâncias que o corpo fabrica ao criar, tanto as palavras, desenhos e movimentos no espaço/tempo. Assim, podemos entender que ao dançar o corpo realiza uma função de escrita, mas que aqui é compreendida para além de uma ideia comum de coreografia, definida pela primeira vez por Thoinot Arbeau em 1589 quando nomeou um dos mais famosos manuais de dança da época de “Orchesografie”, a escrita, grafie da dança, orchesis. (SANTOS; BALDI; MINELLO; SCHIRMER, 2021, p. 6)

Outro movimento de relação com a escrita foi dançar a partir de uma letra de música e de um texto sobre um tema que muito nos toca: o tempo. Como diz Canabrava (2008, p. 333):

Por estarmos demasiadamente habituados a pensar em termos de presente, de acontecimentos atuais, numa lógica linearizada e dialética, enfileiramos os fatos. Essa lógica tem dificuldade em admitir que o presente foi e que o passado

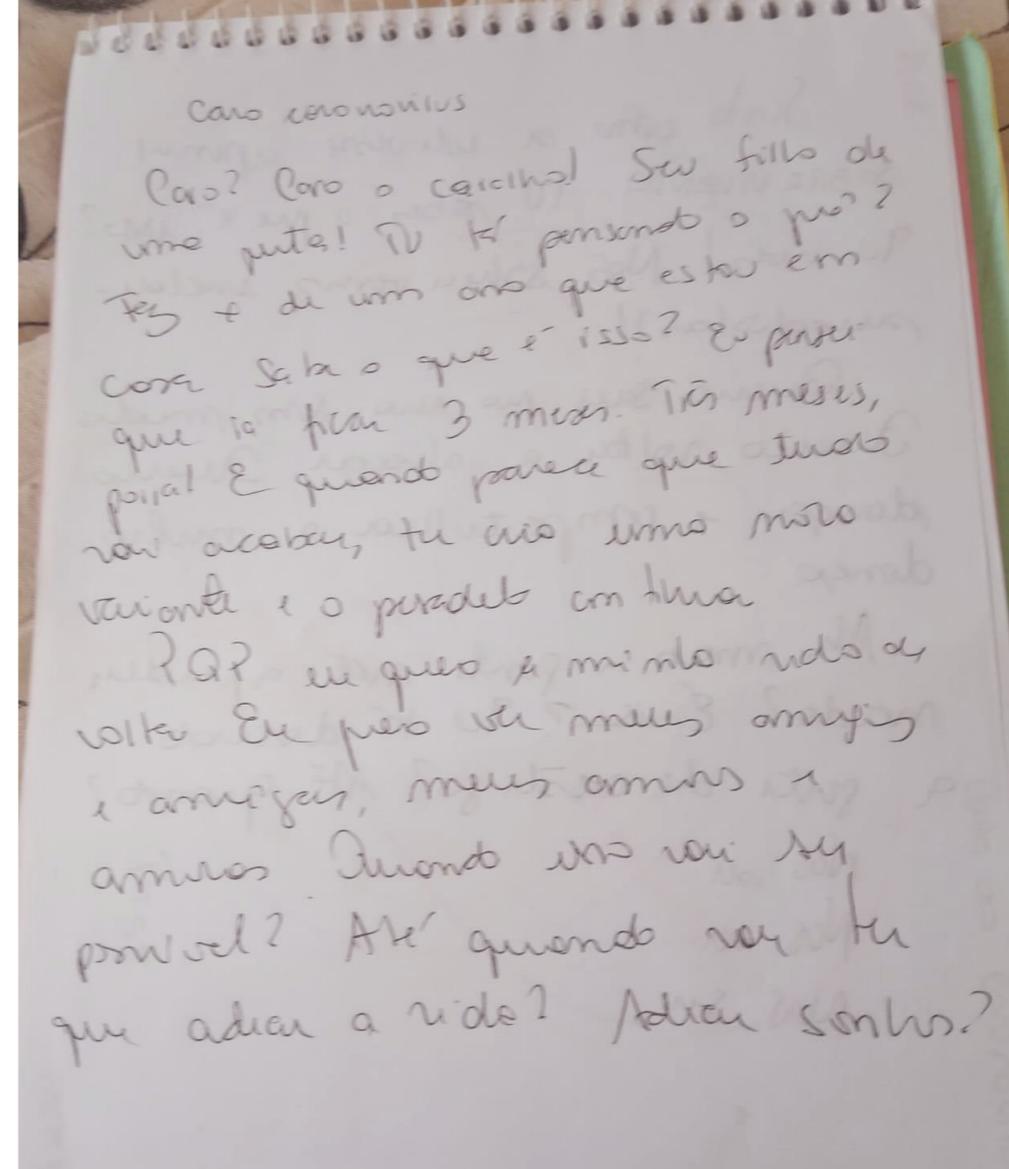


FIGURA 4

Carta ao coronavírus.
Fonte: Autores/as.

³ Inspirados/as na Imersão somática de Kate Tarlow Morgan, denominada *Vento da Imaginação: Escrita Somática Agora*, realizada no dia 27 de junho de 2021, durante o II Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança.



não se esgota no era. Ao contrário, o passado se conserva. É difícil pensar que o passado é, produzindo uma narrativa não-orgânica, na qual não há linha divisória fixa, e, por isso, como na vida, existem falsos passados, múltiplos passados, presentes suspensos, diversos futuros, séries que concordam entre si, mas não com o todo.

O que é o tempo afinal? O que é passado, presente e futuro? Como lidamos com isso neste momento pandêmico? Ou seja, ao longo desses últimos dois anos, a partir da escuta de si e do/a outro/a, fomos criando possibilidades de danças, que se davam no papel ou no espaço.

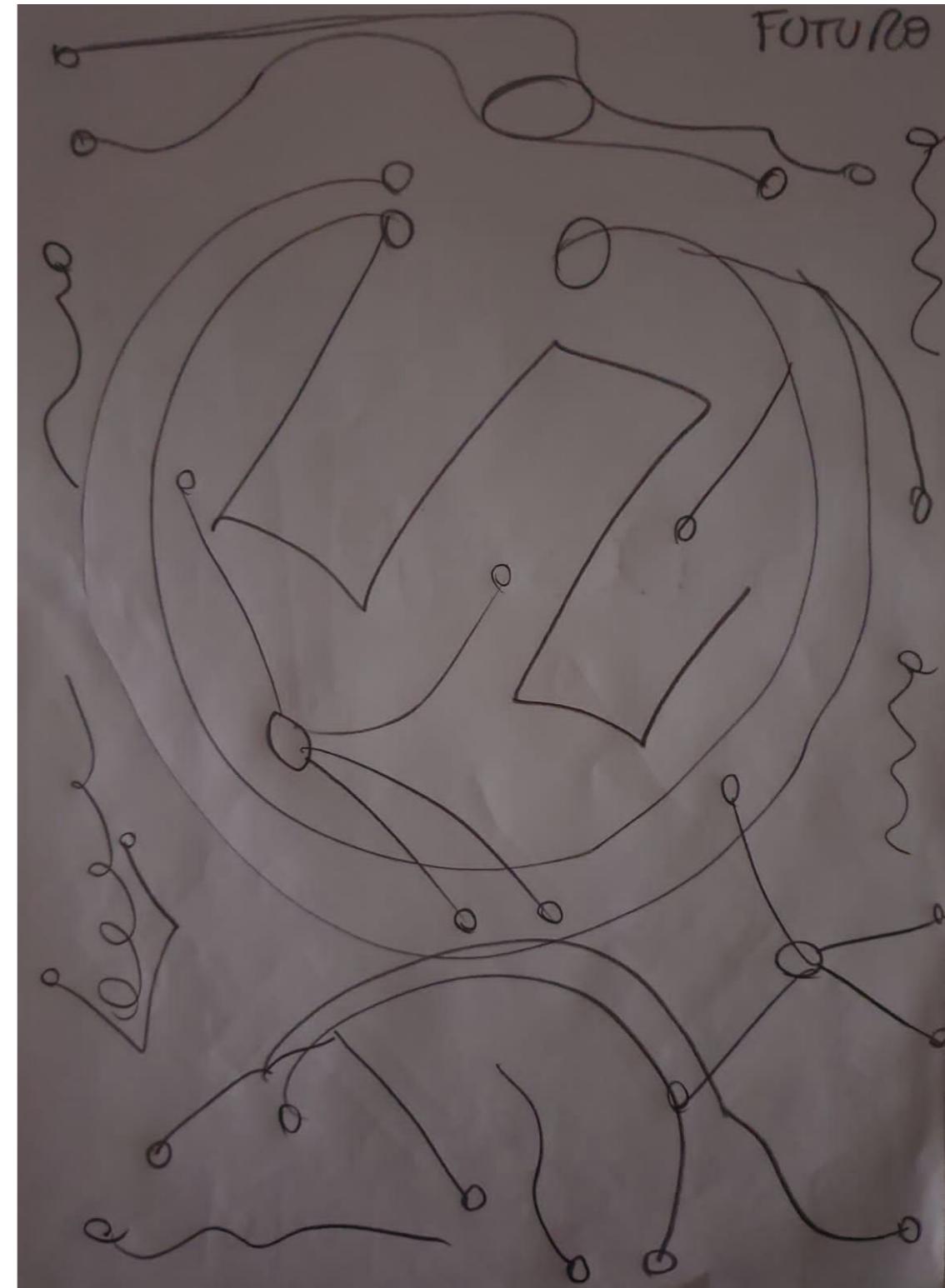
O exercício de escrever e dançar a partir do passado, presente e futuro permitiu também que pudéssemos revisitar memórias e trajetórias que estão em nossos corpos, num viés autobiográfico. E, dessa maneira, entendemos que esse fazer constitui um modo de investigar e gerar modos de pesquisar com o corpo e a escrita. Reinventamos um tempo, não cronológico, mas fértil, que se embaralha entre passado, presente e futuro. Desenhamos um tempo possível para nossos corpos dançarem.

Ao mesmo tempo, fomos compartilhando no coletivo as impressões desse movimento: o que isso gerava no/a outro/a e em mim? Quais relações faziam-se presentes no momento de investigar? Notamos uma pluralidade de ações a partir disso e consideramos importante registrar tanto os escritos e as movimentações com os/as colegas/as (ver Figura 5).

Escrever não é uma tarefa fácil, pesquisas acadêmicas em determinadas áreas têm engessado a palavra e o seu uso. Por isso, procuramos uma escritura mais elástica e poética, que permita retrabalhar questões que fomos encontrando nesse trajeto de dançar-pesquisar na prática como pesquisa. Nesse lugar, "só

FIGURA 5

Anotações dos diários.
Fonte: Autores/as.





posso me dar a perceber uma escrita outra, na iminência do dito, a dizer-me nada mais que o ritmo. Aí, sim, uma manifestação do tempo no pensamento. Dança” (TIBURI; ROCHA, 2012, p. 25). Também sentíamos necessidade de escrever no papel, numa materialidade diferente da tela do computador ou do celular. Sentíamos que o próprio movimento de escrever impulsionava em nós uma rasura, uma grafia e uma movimentação (ver Figura 6). Isso mostrava outros modos de materializar a pesquisa como prática, seja a partir de dados simbólicos, visuais ou corporais que fogem de uma linearidade discursiva (HASEMAN, 2015). Fomos construindo também os meios de filtrar e registrar as invenções de nossas pesquisas. Utilizamos por vezes filmagens...



FIGURA 6

Captura de tela de um experimento.
Fonte: Autores/as.



CARTAS (IN)CONCLUSIVAS

Ao longo desses últimos dois anos, a partir das nossas investigações somáticas, percebemos ainda mais o potencial da prática como pesquisa. Como em uma espiral, em que uma parte leva à outra, nos deixamos levar pelas nossas investigações a partir das práticas sensíveis e fomos construindo nossa pesquisa. Descobrimos, aos poucos, o que o movimento nos dizia e para onde nos levava. Assim como fomos, agora, compondo este maço de cartas, trazendo nossas escrituras, mas também imagens de nossas danças, cartas e anotações do processo. Do mesmo modo que tu estás compondo enquanto nos lê.

Compreendemos que “[...] a dança revelou-se, no atual contexto, como uma necessidade de vida, de força e de luta para ressignificar o presente” (MILLER, LASZLO, 2020, p. 107). Se, no início, nossa investigação era (co)movida pela necessidade de sobrevivência ao momento pandêmico, aos poucos, o investigar em movimento nos (co)moveu para pesquisar a escrita performativa, a prática como pesquisa, o dançarescrevendo:

O que seria o performativo que adjetiva as escritas aqui reunidas? Poderíamos apontar como características do performativo: o apelo a outros modos de percepção (e no caso do texto, a própria ressignificação do que é considerado texto); o caráter processual, inacabado, de algo que está sendo feito, do que está sendo composto através de uma colagem de diferentes formas e gêneros; o espaço para o cotidiano, a não separação entre arte e vida; a (re)inscrição da arte no domínio político; o deslocamento dos códigos; a possibilidade do risco, do malogro, do erro que acompanha a tentativa; a ludicidade das formas visuais e verbais do discurso; a performatividade como experiência e como execução de uma ação. (SABER DE MELO *et al.*, 2020, p. 8).

E esta investigação referendou, em nós, as potencialidades da prática como pesquisa e da escrita performativa. Por outro lado, nos permitiu não apenas estarmos em movimento, sobrevivermos



ao momento pandêmico – em um cuidado de si que era grupal, numa cura pelo movimento –, como também continuarmos dançando e pesquisando.

“[...] Você deu tudo de si para me ajudar a me tornar eu mesmo.” (GORZ, 2012, p. 41). E é por isso que continuamos dançandoescrevendo, escrevendodançando, pesquisandodançando, inclusive neste maço de cartas que tu leste. É por isso que estamos, agora, dançandoescrevendo, escrevendodançando contigo. Enquanto dançávamosescrevendo e escrevíamosdançando, não sabíamos muito para onde nossa pesquisa nos levava. Escrever-te foi também um modo de refletir sobre tudo o que vivemos nestes últimos dois anos e, nesta carta, concluir esta etapa pandêmica.

REFERÊNCIAS

- » ANDERSON, Rosemarie. Embodied writing: Presencing the body in somatic research, Part I, What is embodied writing? *Somatics*, Novato, v. .8, n. 4, p. 40-44, spring/summer, 2002.
- » ARAÚJO, Márcia Feijó de. Corpo e dança: Angel Vianna e a manutenção da sensibilidade. *Revista Interinstitucional Artes de Educar*. Rio de Janeiro, V. 6, N.1-pág. 406-415 janeiro-abril de 2020: “Educação: Corpo em movimento II.” Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/riae/article/view/45870>. Acesso em: 4 nov. 2020. DOI: <https://doi.org/10.12957/riae.2020.45870>
- » CANABRAVA, Vera Lúcia Giraldez. A recusa do tempo e suas implicações na subjetividade. *Psicol. cienc. prof.*, Brasília, v. 28, n. 2, p. 330-343, jun. 2008.
- » FERNANDES, Ciane. A arte do movimento como pesquisa somático-performativa. *Cena*, [S. l.], n. 32, p. 73-82, 2020. DOI: 10.22456/2236-3254.104331. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/104331>. Acesso em: 5 jul. 2022.
- » FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *Dança*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013.
- » FERNANDES, Ciane. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. UFRGS, Congresso Nacional da ABRACE, Porto Alegre, 2012.



- » FERNANDES, Ciane. Pausa, Presença, Público: da Dança-Teatro à Performance-Oficina. *Revista Brasileira Estudos da Presença*. Porto Alegre, v.1, n.1, p. 77-106, jan./jun., 2011.
- » GORZ, André. *Carta a D.* São Paulo: Cosac Naif, 2012.
- » HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: CERASOLI JR., U. et al. (org.). *Anais do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: ECA/USP, v. 3, n. 1, 2015, pp. 41-53.
- » LOBO, Thamy; OLIVEIRA, Renata Rocha de; CASTRO, Maria Cecília. Inventar, reinventar e narrar: práticas pedagógicas durante o isolamento social. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*, Salvador, v. 06, n. 17, p. 312-327, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/9212>. Acesso em: 07 jun 2021. DOI: <https://dx.doi.org/10.31892/rbpab2525-426X.2021.v6.n17.p312-32>
- » MILLER, Jussara.; LASZLO, Cora Miller. Corpos em conexão, corpos em presença. *Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas*, v. 3, n. 2, p. 95-116, 24 nov. 2020. Disponível: <https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/23207>. Acesso em: 02 dez 2020. DOI: <https://doi.org/10.21680/2595-4024.2020v3n2ID23207>
- » MORAES, Janaína; PASSO, Igor. Peixe-pescado: escrever a prática, processos de composição da escrita performativa. *Da Pesquisa*, Florianópolis, v. 15, outubro de 2020, Escrita Performativa, p. 01-18. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17945>. Acesso em: 05 ago. 2021. DOI: <https://doi.org/10.5965/1808312915252020e0020>
- » NICOLELIS, Miguel. *Máquina de criar universos*. [Entrevista concedida a]. Guiliana Bergamo. Ecoa. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/reportagens-especiais/miguel-nicolelis-nossa-forma-de-aprender-e-por-meio-do-contato-social/#cover>. Acesso em: 17 dez. 2020
- » RIBEIRO, António Pinto. *Por exemplo a cadeira*: ensaio sobre as artes do corpo. Lisboa: Cotovia, 1997.
- » RIBETTO, Anelice. Experiência, experimentações e restos na escrita acadêmica. In: CALLAI, C.; RIBETTO, A.(Org.). *Uma escrita acadêmica outra*: ensaios, experiências e invenções. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.



- » SABER DE MELLO, Ines; *et al.* O que é escrita performativa?. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-24, 2020. DOI: 10.5965/1808312915252020e0015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17922>. Acesso em: 6 jul. 2022.
- » SANTOS, Oneide Alessandro dos; BALDI, Neila; MINELLO, Daniela; SCHIRMER, Emanuelli. Uma carta para uma dança ou uma dança para uma carta? *Anais... 27º Seminário Nacional de Arte e Educação*. Montenegro: Editora da FUNDARTE, p. 01-09, 2021. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/Anaissem/article/view/985>. Acesso em: 25 jan. 2022.
- » TIBURI, Márcia; ROCHA, Thereza. *Diálogo Dança*. São Paulo: Editora Senac, 2012.
- » VALLE, Flávia Pilla do. O cuidado de si para pensar a criação em dança. In: ICLE, Gilberto (org). *Pedagogia da arte: entre-lugares da escola*. V. 2. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2012. p. 279-292.
- » VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005.



ARQUIVO E/M PERFORMANCE: correspondência

EDUARDO A. R. SANTANA

É doutorando em Artes Cênicas (UFBA), orientação Profa. Dra. Ciane Fernandes e Estágio Doutoral – Bolsa Sanduíche/CAPES com Profa. Dra. Vida Midgelow, School of Performing Arts and Design – Middlesex University London. Graduado em Psicologia (UFU) e Dança (UFBA). Especialista e Mestre em Dança (PPGDança-UFBA), com formação em Hatha Yoga (Escola Yoga Santosha – Salvador/BA). Artista da dança/performance, integra o Coletivo A-Feto. Psicólogo/Psicanalista. E-mail: eduardo.a.rosa.s@gmail.com

MORGANA POIESIS

É poetisa, atriz, performer, jornalista e produtora cultural. Graduada em Comunicação Social (UESB), especialista em Comunicação e Política (UESB), mestra em Artes Cênicas (UFBA) e doutora em Performances Culturais (UFG). É funcionária da Coordenação de Cultura/PROEX/UESB, onde desenvolve o projeto de extensão Performances Culturais. É integrante do coletivo A-FETO de dança-teatro da UFBA e do grupo de pesquisa Imagens e(m) Cena da UnB. E-mail: morgana-poiesis@gmail.com

RESUMO

Nós, artistas-pesquisadores, abrimos algumas correspondências em performance como arquivo vivo. A atualização que o arquivo realiza corpo a corpo expõe a transmissão como ato. Nossas práticas artísticas, desenvolvidas como pesquisa, partilham, a existência dessa transmissibilidade, desde a sabedoria que recebemos à investigação que propulsionamos, através das artes cênicas acadêmicas e vivenciais.

PALAVRAS-CHAVE:

Arquivo. Performance. Prática Artística como Pesquisa.

ARCHIVE AND/IN PERFORMANCE: correspondence

ABSTRACT

We both, artist-researchers, open some correspondences in performance as a living archive. The update archive performs body-to-body exposes transmission as an act. Our artistic practices, developed as research, share the existence of this transmissibility from the wisdom we receive to the investigation we propel, through academic and experiential performing arts.

KEYWORDS:

Archive. Performance. Artistic practice as research.



CARTA CONVITE

E.,

Aceito sua provocação para escrevermos juntas sobre nossas experiências com a Prática Artística como Pesquisa, relacionando alguns processos de criação artística e acadêmica que vivenciamos durante o mestrado/doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, com desdobramentos em nossas trajetórias profissionais, como: a atividade Laboratório de Performance, o Coletivo A-FETO de Dança-Teatro e a Abordagem Somático-Performativa, com Ciane Fernandes; o Trajeto Criativo, com Sonia Rangel; o Laboratório de Corpo-Criação-Performance-Interferência, projeto de extensão que desenvolvi na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, campus Vitória da Conquista-BA; a residência artística que você realizou com o coletivo Construções Compartilhadas, em Salvador-BA; seus *insights* a partir do doutorado sanduíche na Middlesex University, em Londres, e da videoperformance *Borboleta Caída*, que cocriamos nas ruas da capital baiana. Em contrapartida, te convido a experimentarmos uma relação afetiva e reflexiva entre a carta e a performance como arquivos que se atualizam nos nossos corpos presentes-ausentes, em estado de correspondência, para elaboração de uma nossa síntese criativa e conceitual.

Desejando que corresponda esta carta convite, espero pela sua carta aceite.

M.



CARTA ACEITE

M.,

Já faz 11 anos.

Era artista residente do Teatro Solar da Boa Vista, no Engenho Velho de Brotas, em Salvador, junto ao Coletivo Construções Compartilhadas. Numa mesa organizada pela diretora e coreógrafa Cristina Castro, houve um evento cujo tema, se não me engano, era *Dança e Palavra* ou *Dança e Escrita*. As professoras doutoras Eliana Rodrigues, Gilsamara Moura e Ciane Fernandes, com seus interesses pelo tema, considerando crítica e historiografia em dança, relação entre dança e literatura e Prática como Pesquisa em artes cênicas, respectivamente, compuseram a mesa. A junção de esforços pela constituição da dança como área autônoma de conhecimento, em meados dos anos 2000, nos incitava a avançar para além da prática artística, na procura de nomear, caracterizar e verbalizar como forma de complexificar a experiência artística e ampliar as possibilidades de partilhar para além da fruição ou da aula prática. Era também desejado que as informações e formulações teóricas se abrissem para a presença das lógicas coreográficas e performativas, dando acesso diversificado ao possível.

Trazer meus dedos a avançar tecendo tantas letras me faz ao mesmo tempo me abrir a um retorno, impossível de ser revivido, mas que, por aqui, pode tornar factível um combinado de atualizações atravessadas pelo que importo agora. E reconhecer, para além de viver, esse acesso, está me trazendo uma escuta que tive a André Lepecki, em uma de suas visitas ao Brasil, pelo Rumos Dança do Itaú Cultural (2010). O crítico brasileiro assinalou as performances de Richard Move, reconstituindo obras da coreógrafa modernista americana, Martha Graham. Não se tratava de releituras, como Pina Bausch fez em relação a Nijinsky e Stravinsky em *A Sagração da Primavera*. A vitalidade, a forma, a extensão e o que mais fosse próprio da obra importava ser reencarnado, no que o visitante



chamou de *re-enactment*. Como é possível performar o mesmo, ou o quase do mesmo? Lembrei daquela imagem clássica de Martha Graham (1894-1991) comprimida em um tubo de tecido elástico, coberta da cabeça aos pés, de forma que a movimentação, a dar acento expressivo, implicava em empurrar o tecido pelo qual era empurrada. Alguma visibilidade do corpo aparece pelas aberturas superior e inferior do tubo, revelando um tom dramático vindo da cabeça, plexo solar, braços com mãos e pés. O que faria *Lamentation* (1930), essa coreografia, com um performer trazendo-a à vida? Não só o estudo da coreografia em si, seu gestual, movimentação, figurino, maquiagem e elementos da cena, então, passando à vitalidade do corpo e da presença. Cheguei a ouvir, de interessados da área, sobre a relevância do conhecimento desenvolvido por Richard Move, através de pesquisa minuciosa, permitindo-o atravessar uma travesti em direção a uma imitação íntima e sincera; o que, claro, não só pelo deslocamento de gênero, mas também de geração, atualiza uma certa comicidade, apesar dos tons densos de drama comuns ao trabalho de Graham.

Sigo recuperando, pois sinto a necessidade de voltar às caixas de guardados acadêmicos, onde de dentro das pilhas de textos xerocopiados, posso retomar Peggy Phelan. Ela traz a performance como um fazer, inclusive estético, que recua da possibilidade de ser contornado e, com isso, executado como objeto – estatuto dado à arte, desde o Renascimento. Avança em direção à primazia do real, admitindo a presença como própria à performance. Dessa forma, a única vida que a performance pode ter é aquela que acontece enquanto ela dura, num devir “não-marcado”.

Quando estava fazendo o Doutorado Sanduíche (2015), em Londres, algumas semanas antes de Leonardo Sebiane, Melina Scialom, Lenine Guevara, eu, presencialmente, e Ciane Fernandes, telepresencialmente, fazermos uma conferência performativa no Dance and Somatic Practices Conference... ah, veja só! Você também estava lá, M., dançando na deriva que fizemos juntos com Mariana Terra, pelas ruas escuras da Barra, em Salvador. Pude compor, na performance da conferência, essas imagens tocadas juntamente com minhas fala sobre qualidades atencionais favoráveis ao encontro com o acontecimento. É justamente



disso que Rebecca Schneider escreveu neste texto encontrado, antes do evento. Respondendo a esse contorno bastante marcado de presença e desaparecimento, atribuído à performance, ela estende a relação de performance à de presença e arquivo. Em uma série de experiências artísticas e não-artísticas, nós desempenhamos, face a face, uma passagem que traz algo anterior capaz de se suceder. Quando uma mãe identifica as mudanças fisiológicas da filha púbere, ela é capaz de trazer, em ato, formas, inclusive detalhadas, de dar condição e viabilidade para que aquele estranhamento que se instaura à menina possa passar – com informações, humor, estratégias, enfim, proveniente das experiências passadas dela adulta. Experiências com a mãe dela, tias, professora ou mesmo uma combinação afluyente desses canais de passagem. Quando um contador de histórias vivifica um personagem, dando voz, ritmo, humor, desempenhando-o com a desenvoltura de quem diz com vitalidade o que viveu, ele recupera o passado, das histórias que ouviu de outros contadores, das experiências que viveu com tal colorido e densidade e faz essa passagem ao presente não só naquilo em que ele fala, mas também na transmissão que ocorre ao ouvinte, deixando abertas as possibilidades de propagação tanto da história, quanto do devir contador-de-histórias. Interessou-me essa ideia da performance como arquivo. Não um arquivo morto, armazenado. Mas um arquivo que se faz vivo, existindo no ato de transmissão de corpo a corpo. Nessa apresentação cometida, um tanto, pela entrega do que recebeu, a performance permanece como em Richard Move reencarnando Graham.

Admirei-me com Phelan – um pouco depois dessa publicação de Schneider – por abrir uma brecha, apontando que a performance pode constituir uma zona sombreada de não-saber, que está além da exposição ao acontecimento, de maneira que a única posição cabível ao espectador, então, é a de testemunha. Nesse vazio contornado, não só o performer, que está nesse ato, mas também os espectadores lidam com a meditação do que lhes ocorre ali, numa transformação a se desdobrar para além do tempo de duração da performance, de uma maneira incalculável.



Acompanhar as palestrantes ali no teatro de Brotas, principalmente Ciane Fernandes, fez-me entrar em furor, uma vez que, apesar dos então recorrentes argumentos acadêmicos de conexão corpo-mente, a experiência se mantinha mental e discursiva. Foi quando, ao abrirem para perguntas, me senti convocado a levantar e performar o assunto tratado. Começando com um movimento sinuoso de braços e troncos, misturou-se a um movimento socado em ritmo de samba com a letra de *O Buraco*, de Arnaldo Antunes. Ao dizer que “o buraco do espelho está fechado e agora tenho que ficar aqui, com um olho aberto e outro acordado, do lado de lá, onde eu caí”, seguia sinuoso e entrecortado, enrolando o tronco para frente e comprimindo-o em direção ao chão. A fala alterando-se do jocoso e sensual a mórbido, com desespero comprimido. Terminando socado entre minhas próprias pernas, no chão, o destino partilhado da letra e do corpo é cumprido, tanto pelo buraco, quanto pela angústia.

Fazia mais de 2 anos, em busca de entender o que se passou comigo nas experiências com a diretora franco-argentina Bertha Roth, no processo em que o “buraco do espelho”, que ali performei, foi criado. Atento às falas, no momento de Ciane, esse vazio de saber ganhou canal, quando ela diz da díade *Testemunha e Realizador* (no método somático Movimento Autêntico), como via de integração sujeito/objeto na Prática como Pesquisa. Os impulsos em liberação incubados no furor atravessam o pré-movimento, e eu então vou saindo de estar mais à testemunha (das falas) e indo mais ao realizador (da performance), simultaneamente convidando-os a testemunhar. É um saber em ato. Nesse momento, ainda sem consciência, inicia a transmissão de Ciane para mim. Um artista-pesquisador num momento púbere de suas perguntas e uma contadora de histórias artístico-acadêmicas.

Lá no Espaço Mandassaya, em Lençóis-BA (Chapada Diamantina), acredito que, onde juntos, eu e você, M., performamos pela primeira vez, numa das viagens de campo dos Laboratórios. Daquela grande roda inicial, fomos convidados a fechar os olhos, deixando-nos mover quando isso ocorresse. As posições de testemunha e realizador, até então, para mim, implicavam necessariamente a presença de uma pessoa como testemunha e outra como realizadora. A



testemunha observando, num silêncio amplo, mas com convites pontuais ao realizador, diante do que ocorre no corpo dele, ao se mover, não só no sentido do sensório-motor, mas também do vocal, mesmo implicando cantos e textos que lhe ocorram. Nessa roda imersiva na natureza, não havia uma pessoa me acompanhando em testemunho. A sensação de presença, mantida por todos que estavam ali, até eu fechar os olhos, era algo que me trazia confiança para entrega e permanência, ao mesmo tempo que me situava num pertencimento do comum. Eu estava aberto por ter, ali, Cláudio (Claudionor), Líria, você, algumas pessoas que ainda não conhecia, mas que estávamos a favor do que pudesse vir de/em nós. A suposta presença acostuada dessa testemunha foi substituída por um vazio. Não haveria ninguém ali para acompanhar detalhes do meu movimento, a qualidade e a direção do meu fluxo no corpo, se haveria potenciais caminhos surgindo a serem assumidos... nada. Foi de onde eu fui percebendo a pressão dos meus pés no chão, ao mesmo passo que uma pequena desconfiança sobre a novidade de estar no local. Foi quando esse deu um sinal mais íntimo, trazendo seus habitantes mais comuns: mosquitos começavam a me rodear e tocar. Eram, em várias partes do corpo, com alta sensibilidade, devido aos olhos fechados. Além da distração que estava me impedindo de entrar em contato com o que poderia vir do implícito, ainda senti que a extensão do incômodo poderia acabar me colocando para fora desse laboratório. Passei a aceitar que os toques dos mosquitos já eram movimentos em mim. No propósito de contemplação, com receptividade ao acontecimento, da posição testemunha, abri-me à intensidade dos toques que passaram a ser menores, e a percepção ampliou sua distribuição para o corpo em outras áreas, além da pele, como os ouvidos/sons que chegavam e a propriocepção amplamente incluída. A realização, em coro, desses insetos pareceu comigo para ativar a consciência testemunha, que se expandiu de seus toques a uma dimensão panorâmica do momento. E a dança começou. Sentia nitidamente a chegada e a passagem de impulsos, que me fizeram transferir o peso sobre uma perna, liberando a outra que, de uma torção, estendeu em *attitude devant*, enquanto a cabeça rodou no sentido oposto. Era tudo muito lento e sustentado, de modo que uma autoimagem que me ocorreu foi a de uma mistura de árvore e nuvem. Ali descobri-me, tornando-me testemunha de mim mesmo. Essa dimensão da consciência que



já era exercitada testemunhando outra pessoa, ou mesmo a sensação de estar sendo acompanhado por uma testemunha, passou ao acontecimento, nesse devir ao vazio que a fez brotar como presença e natureza.

No dia em que saímos, à noite, na Barra, em Salvador, os três colegas de apartamento, Mariana, você e eu, para fazermos mercado, foi inusitado, no retorno, receber súbita e sutilmente um convite inicial de Mariana, como testemunha da luz, apontando um lugar imersível, com indicações de sombra e luz, no muro daquela casa da vizinhança. Senti-a imediatamente instaurando o ato laboratorial deslocado da sala de aula da Escola de Teatro da UFBA para a imersão ecoperformativa no Mandassaya, que Ciane já me indicara desde aquela palestra, naquele teatro. Sem fechar os olhos, o contato com os impulsos já nos abriu para fazer, dessa rua habitual, um rito de descobrimento. Dessa vez, decidi entrar no testemunho, aceitando o entorno, mais próximo – como o muro da casa – até o mais distante – onde a curva da rua a fazia sumir. Os impulsos escópicos impeliam as pálpebras a ficarem abertas. Sentia você derivando por perto e a presença de Mariana realizando a filmagem do que testemunhava. Foi quando meus olhos se dirigiram a um pedaço de madeira no chão, e as mãos sentiram vontade de apanhá-lo. No exato momento em que o peguei, a tensão reverberou para as minhas escápulas que quiseram mastigar uma em direção à outra, aproximando e afastando-se continuamente. Foi subindo um prazer muscular disso, de modo que meu testemunho se apoiou aí, enquanto dava assistência para a irradiação do movimento até as mãos, simultaneamente com uma flexão e extensão de tronco. Tronco fletindo, mãos abaixando – segurando o toco – tronco estendendo, mãos subindo. Essa movimentação na vertical, com uma pequena espiral provocada pela mastigação entre as escápulas, foi trazendo-me uma sequência de imagens justas ao ato: um vândalo e uma transformação homem-criatura.

Te conto isso, M., porque sinto que estamos constituindo arquivos em nossas pesquisas como práticas artísticas. Expondo-nos à história do Laboratório de Performance, não estamos apenas realizando, cada qual a sua pesquisa, mas também corporificando um fazer marcado por essa direção ao acontecimento,



que prioriza o real. De uma maneira que acolha a diversidade de procedências e procedimentos artísticos e teóricos. Com uma ativação disparada e sustentada por uma atenção que se desprende da rotina para testemunhar o que surge, gerando impulsos a realizar trajetos apontados pelas próprias direções. Numa abertura a uma sintonia somática que atravessa o que há de mais íntimo e ínfimo ao que é mais amplo e monumental de cada vivência. Um envolvimento que pesquisa e compartilha possibilidades de reencontrar com a vida estando em laboratório de performance para além da palestra, da atividade artístico-acadêmica e até da presença de Ciane. Isso se reencarna em mim; talvez em vários de nós. É um momento de conversar sobre isso com mais alguém, M., até porque, provavelmente, já tenha alguém recebendo isso não só dela, mas de nós também. E outros, como Move, interessados em fazer a pesquisa, no caso, a somático-performatividade, para, com isso, performar possíveis transmissões.

E.*

CARTA RESPOSTA

E.,

Agradeço sua Carta Aceite. Para selar nossa correspondência sobre a Prática Artística como Pesquisa, começo rememorando meu ingresso no mestrado do PPGAC, em 2011, na linha de pesquisa III, na época chamada Corpo e(m) Performance, com um projeto de dissertação sobre o Grupo de Interferência Ambiental – GIA. A pesquisa foi orientada pela professora Sonia Rangel que, de maneira didática e generosa, trouxe valiosas contribuições ao trabalho, a começar pelo diálogo entre a Escola de Teatro e Dança com a de Belas Artes da UFBA, assim como, do ponto de vista teórico, entre a fenomenologia e a sociologia compreensiva com as artes e os processos criativos. A abordagem de Rangel acerca do Trajeto Criativo de artistas-pesquisadores,



segundo o qual a realização da obra artística faz parte construtiva do corpo da pesquisa e não deve ser considerada como anexo ou apêndice dela, foi fundamental para o desenvolvimento epistemológico e metodológico das minhas pesquisas de mestrado e doutorado, que transitaram das performances artísticas às culturais, em suas dimensões prático-teóricas. É pertinente elucidar que, na perspectiva de Rangel, compreender e instaurar os pensamentos “das” e “nas” ações é essencial para a construção de um Trajeto Criativo.

Na sequência desta carta, gostaria de traçar uma relação entre minha experiência como aluna regular na atividade Laboratório de Performance e como participante do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro, ambos coordenados pela professora Ciane Fernandes, no PPGAC-UFBA, com o Laboratório de Corpo-Criação-Performance-Interferência, que desenvolvi, logo após o mestrado, como funcionária da Coordenação de Cultura, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, *campus* de Vitória da Conquista-BA. A abordagem somática de Fernandes aplicada às artes cênicas, especialmente os exercícios do Sistema Laban/Bartenieff e o Movimento Autêntico foram algumas das referências para as atividades corporais do LCCPI. Articulando práticas e conceitos do Laboratório de Performance, do A-FETO e do GIA, concebi o LCCPI como um espaço-tempo para a pesquisa prático-teórica, experimentos artísticos, elaboração de projetos técnicos e intercâmbios culturais, a partir dos eixos que o denominavam: CORPO – práticas corporais para o desenvolvimento psicofísico e da percepção sensorial dos participantes, dentre os quais, os exercícios do Sistema Laban/Bartenieff, também presentes, e o Movimento Autêntico, através do que apreendi de Fernandes, Whitehouse, Adler, Chodorow, Jorge, mediados por mim e profissionais convidados; CRIAÇÃO – o processo criativo estava presente em todas as fases do laboratório, desde a produção dos encontros à busca de expressões artísticas, a partir das habilidades dos participantes, que propunham elementos para a composição de cenas performativas, fossem musicais, literárias, audiovisuais etc; partíamos de nossas inquietações individuais e coletivas, como: o que nos afeta em nosso cotidiano? Como podemos expressar esses afetos? Quais são nossas competências expressivas? PERFORMANCE – compreendida como princípio aglutinador dinâmico – como da proposta de Bourriaud – de diversas



linguagens artísticas e áreas do conhecimento, experiências processuais com ou sem público, no momento em que acontecem, previamente elaboradas ou espontâneas, cujas maiores partes eram registradas pelos participantes, através de anotações, áudios, fotografias, vídeos, e compartilhadas através da internet. INTERFERÊNCIA – termo inspirado no GIA, por sua vez influenciado pelo Programa Ambiental, do artista brasileiro Hélio Oiticica, que propunha o despreendimento das estruturas primordiais das artes visuais e sua expansão no espaço-tempo; essas interferências consistiam em compartilhar os nossos experimentos artísticos, através de cenas performativas em espaços públicos ou abertos, como ruas, praças, bibliotecas, festas, eventos culturais, construções abandonadas etc., com participação de testemunhas, como pude entender das palavras de Schechner.

De maneira mais contundente, gostaria de relacionar o método da Pesquisa Somático-Performativa, desenvolvido por Fernandes, com o método cartográfico da minha tese intitulada *Epístolas Profanas: performances dos silêncios manifestos*, que defendi no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, Universidade Federal de Goiás, com orientação da professora Luciana Hartmann. A Abordagem Somático-Performativa é definida por Fernandes como uma metodologia de Prática Artística como Pesquisa, que associa a performatividade e a somática em processos integrados de ensino e pesquisa em criação em artes cênicas, mas que pode ser aplicado a qualquer campo do conhecimento. Fernandes reúne conceitos de pesquisas, influências culturais e técnicas corporais variadas, apresentando referências da performance artística e da Pesquisa Performativa, como encontrada com Haseman, associadas a práticas da Somática, como o Movimento Autêntico, a Análise Laban/Bartenieff em Movimento, a técnica dos Bartenieff Fundamentals, a dança-teatro desde os princípios labanianos aos bauchianos, a dança improvisação e a dança clássica indiana, para a construção da Abordagem Somático-Performativa. Fernandes diz que, quando tal abordagem é utilizada especificamente como pesquisa aplicada ao desenvolvimento de projetos nesta linha, denomina-se Pesquisa Somático-Performativa.



A Abordagem Somático-Performativa propõe princípios fundantes, temáticos e contextuais, alguns dos quais pude observar, no processo de construção da minha pesquisa de doutorado. O princípio fundante *Performance e interartes como (anti)método* e o contextual *Arte como eixo de diálogo entre diferentes campos do saber* estiveram presentes ao longo da minha tese, concedendo uma estrutura metodológica centrada em performances artísticas realizadas e articuladas a teorias de vários campos, sempre *com e a partir* das artes. O princípio temático *Criação de associações e sentidos a partir dos afetos e apoio do coletivo* e o contextual *Abertura participativa e poéticas da diferença* estiveram presentes em todo o processo da pesquisa, uma vez que as performances artísticas são fundadas em práticas de compartilhamentos ou partilhas sensíveis, bem como em estéticas relacionais – no que me chegaram de Rancière e Bourriaud, respectivamente –, sendo a dialogicidade um fio condutor da cartografia epistolar que desenvolvi na minha tese, e que também experimentamos nesta nossa correspondência. O princípio temático *Espiritualidade encarnada ou soma sagrado*, segundo Fernandes, tem como principais referências a geometria sagrada, como formulada por Lawlor, a harmonia espacial de Laban e o tratado indiano das artes cênicas Nāṭya Śāstra, na tradição do Bharata Muni, e esteve incorporado nos exercícios dos silêncios aos quais me propus investigar durante o processo da pesquisa, apontando para as suas dimensões místicas, pouco exploradas teoricamente. Me refiro a uma espiritualidade que não se configura necessariamente religiosa e a um sagrado que não se opõe ao profano, no empenho de uma conexão entre corpo-mente-alma separados pelos pensamentos medievais e modernos, cuja reintegração experimentei na construção de uma cartografia epistolar, que pode ser um exemplo da Prática Artística como Pesquisa, aplicada em minha tese. A cartografia, que vem sendo desenvolvida como método de pesquisa em diversas áreas no Brasil, com grandes contribuições de Rolnik, Escóssia, Kastrup, Passos, Romagnoli, das quais me servi, é um dos princípios derivados do conceito de rizoma que encontrei em Deleuze e Guattari, podendo ser compreendida como um mapa a ser produzido a partir de uma experimentação ancorada no real.



Reitero a postura epistemológica decolonial de Fernandes ao colocar a corporeidade e a prática artística como eixos das pesquisas nas artes e para além delas, o que ainda é um desafio nos debates interdisciplinares. Como parte dessa postura, iniciei a escrita desta carta com leituras dos Cadernos do GIPE-CIT organizados por você e por ela, especialmente de artigos dos colegas com os quais estivemos em processos criativos no Laboratório de Performance e no A-FETO, durante o meu período do mestrado (2011-2013). Assim, pude ver, sob outras perspectivas, as experiências das quais participei e seus desdobramentos em pesquisas diversas. Acessando memórias corporalmente arquivadas que vieram à tona a partir da sua carta, lembrei do nosso processo criativo na videoperformance *Borboleta Caída*, que cocriamos com Mariana Terra, em que transitei entre a presença-ausência da performance artística. Por fim, no decorrer da escrita desta carta, também foi importante reler meu *Ensaio para uma escrita performativa*, nos referidos cadernos, em que anunciava a carta como síntese estético-conceitual produzida através de uma cartografia afetiva, trazendo questões metodológicas e epistemológicas para a pesquisa em artes, o que mais tarde se consolidou em minha tese epistolar, que tenho tido o prazer de compartilhar com pesquisadores de diversas áreas, em diálogos interdisciplinares.

Se te escrevo esta carta, E., passados 11 anos de nosso encontro inicial como artistas e pesquisadores em Artes Cênicas, é porque há uma cumplicidade existencial que desenvolvemos nesses nossos lugares de fala em correspondência. E porque amadurecemos o suficiente para reafirmar formas mais integradas de produção e circulação de saberes, a propósito das epistemologias e metodologias que aplicamos em nossas pesquisas prático-teóricas, como a cartografia epistolar, a Pesquisa Somático-Performativa e o Trajeto Criativo, que agora podemos reunir no campo, em desenvolvimento, da Prática Artística como Pesquisa.

Receba, com essa carta, um autêntico abraço!

M.**



CARTA DE CONSIDERAÇÕES

M.,

Faço desta uma pequena carta, para também poder me vestir de brevidades e desaparecimentos. Percorrer meu monocular por suas enunciações abre-me a uma trajetória criativa implicada com a nudez do real e, por isso, comprometida em dar canal a ele, ou mesmo assumir formas por ele guiadas. Da experiência em interferências urbanas com o GIA à constituição de uma ambiência liberadora das potencialidades criativas em compartilhamento do Laboratório de Performance, você me atualiza dessa extensão de que a performance pode agir como arquivo e transmissão, como pesquisa acadêmica. A diversidade de novas sintonias e desdobramentos que você me oferece como contadora de sua história – que é nossa, como artistas-pesquisadores oriundos da Escola de Teatro e Dança, do PPGAC-UFBA, do Laboratório de Performance, do Coletivo A-FETO e de Ciane Fernandes – me traz uma coceira nas ideias que sinto, talvez vá se aliviar logo, quando puder estar um pouco mais com você, numa prática de yoga, na grama de um parque, abrindo uma fenda performativa, ou mesmo te assistindo em suas escritas, fotografias e ações. Logo, logo.

E.



REFERÊNCIAS

- » BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- » DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Introdução: rizoma. *In: Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa V. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 17-50.
- » ESCÓSSIA, Liliana; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. Introdução. *In: Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- » FERNANDES, Ciane. *Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa*. Salvador: EDUFBA, 2018.
- » FERNANDES, Ciane; SANTANA, Eduardo A. R. (org.). *Cadernos GIFE-CIT – Laboratório de Performance I: a abordagem somático-performativa*, PPGAC-UFBA, Salvador, n. 30, ano 16, nov. 2013.
- » FERNANDES, Ciane; SANTANA, Eduardo A. R. (org.). *Cadernos GIFE-CIT – Laboratório de Performance II: princípios somático-performativos*, PPGAC-UFBA, Salvador, n. 31, ano 16, nov. 2013.
- » GOMES, Morgana. Ensaio para uma escrita performativa. *In: FERNANDES, Ciane; SANTANA, Eduardo A. R. (org.). Cadernos GIFE-CIT – Laboratório de Performance I: A abordagem somático-performativa*, PPGAC-UFBA, Salvador, n. 30, ano 16, p. 161-172, nov. 2013.
- » HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. *In: CESAROLI JR, Humberto (org.). Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*, v. 3.1. São Paulo, 2015, p. 41-54.
- » JORGE, Soraia. *Movimento Autêntico: um ritual contemporâneo?* Disponível em: <https://www.movimentoautentico.com/lista-de-artigos>. Acesso em: 27. jun. 2022.
- » LEPECKI, André. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): ‘Still acts’ em The Last Performance de Jérôme Bel. *In: PEREIRA, Roberto. Lições da Dança*, vol. 5. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005, p. 11-26.
- » LEPECKI, André. The body as archive: will to re-enact and the afterlives of dances. *Dance Research Journal*, v. 42, n. 2, p. 28-48, 2010.



- » MOVE, Richard. *Richard Move as Martha Graham*. Interview with Mathew Bourne – BBC Television. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ioH380u20tk%20BBC%20Television-Richard%20Move%20as%20Martha%20Graham.%20Interview%20with%20Mathew%20Bourne>. Acesso em: 23 mar. 2021.
- » OITICICA, Hélio. *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- » PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- » PHELAN, Peggy. Marina Abramovic: witnessing shadows. *Theatre Journal*, v. 56, n. 4, p. 569-577, 2004.
- » ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Rio Grande do Sul: Sulina, 2011.
- » RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- » RANGEL, Sônia. *Trajeto criativo*. Lauro de Freitas: Solisluna, 2015.
- » ROMAGNOLI, Roberta C. *A cartografia e a relação pesquisa e vida*. Belo Horizonte: PUC, 2009.
- » SCHNEIDER, Rebecca. Archives: performance remains. *Performance Research*, v. 6, n. 2, p. 100-108, 2001.
- » SCHECHNER, Richard. Performers e espectadores: transportados e transformados. *Rev. Moringa*, v. 2, n. 1, João Pessoa, 2011.
- » PALLARO, Patrizia (ed.). *Authentic Movement: essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. Edited by Patrizia Pallaro. London: Jessica Kingsley Publishers, 1999.



ENSAIO DA ESCRITA SOMÁTICO-PERFORMATIVA: prática como Pesquisa em Dança

SANDRA CORRADINI

É doutoranda e Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia e Bacharel em Dança pela Universidade de Campinas. Fisioterapeuta especialista em Neurologia Multiprofissional e psicopedagoga. Performer, coreógrafa, dramaturgista e preparadora corporal nas artes performativas. Artista-colaboradora do Núcleo Cuerpo Flutuante (Brasil-Peru). E-mail: sandracorradini@gmail.com

RESUMO

O texto propõe um ensaio da escrita Somático-Performativa como exercício da escrita acadêmica com dança. O objetivo é refletir em um plano teórico-prático minha escrita enquanto pesquisadora de dança e como ela pode ser ao mesmo tempo prática, pesquisa e dança. Inserida no contexto da Prática como Pesquisa (PaR), esta escrita alinha-se a uma pesquisa corporalizada, entrelaçando conceitos, ideias, percepções, sensações e experiências em uma corporeidade sensível e criativa, proporcionada pela prática artística e ampliada para a escrita acadêmica como prática investigativa.

PALAVRAS-CHAVE:

Prática como Pesquisa. Abordagem Somático-Performativa. Escrita Acadêmica. Escrita com Dança. Prática Expandida.

SOMATIC-PERFORMATIVE WRITING ESSAY: practice as Research in Dance

ABSTRACT

The text proposes an essay on Somatic-Performative writing as an exercise in academic writing with dance. The objective is to reflect on a theoretical-practical level about my writing as a dance researcher and how it can be practical, research and dance at the same time. Inserted in the context of Practice as Research (PaR), this writing is aligned with the embodied research, while intertwining concepts, ideas, perceptions, sensations and experiences in a sensitive and creative corporeality, provided by the artistic practice and extended to the academic writing as investigative practice.

KEYWORDS:

Practice as Research. Somatic-Performative Approach. Academic Writing. Written with Dance. Expanded Practice.



*Grão de areia celular. Trago grãos de alto mar, na pele, no vestido, no cabelo.
Inundo a casa com mar. A cada passo, sinto-me semear. A pele morta morre.
Cai como grão. Peeling natural. Nas mãos, os detalhes. Nos pés, o cuidado.
Eu caminho. Vou de reverso. Senso inverso. Insisto. Persisto. Estou.*

(Escrita-registro em diário de laboratório da autora, 2022)

Não tenho por hábito iniciar a escrita de um texto acadêmico guiada por um modelo metodológico específico ou adequá-lo de antemão a uma gramática normativa que prescreve regras de acordo com os padrões linguísticos e normativos usualmente utilizados no ambiente científico. Antes, focalizo o tema e, então, começo a escrever, não com o propósito de chegar ao final e ticar cada item de uma lista de objetivos formulada a priori, mas simplesmente para iniciar um diálogo a partir do que a palavra materializada no texto me devolve como indicativo de algo que possa ter continuidade exploratória e investigativa.

Como uma impulsão do organismo, a busca de referências se dá em resposta a um desequilíbrio gerado no corpo para manter-se estável contra uma gravidade de ausências que o arrasta para baixo. Tal impulsão literária ocorre à medida que a temperatura corporal aumenta, decorrente dos questionamentos que emergem em zona cognitiva no ato da escrita. Isso se dá de forma intermitente ao longo de todo o processo e submete o corpo a um estresse fisiológico, antes de tudo, autoimposto, o qual ele mesmo tende a superar por meio de comportamentos adaptativos, na busca de alternativas para sobreviver e permanecer em estado de escrita até que o texto acabe.

As principais referências são ativadas na memória no ato da escrita, muitas delas mantidas em lugares não tão acessíveis, enquanto outras são escavadas exaustivamente a partir da detecção de possíveis conexões tópicas em diálogos presenciais e remotos, e em buscas independentes virtuais. Somente após buscas extensas e leituras ramificadas em rede, referências vêm à tona e são incorporadas ao texto, oferecendo uma sensação de distensionamento transitório que permite o avançar da escrita. Desse modo, a partir da aproximação de referências teóricas, procuro



compreendê-las e identificar se há algo nelas que se aproxime ou corresponda àquilo que está sendo vivenciado como emergências no instante da escrita. Analiso em que medida cada uma pode contribuir para expandir as ideias passíveis de serem capturadas e escritas em meio aos inúmeros atravessamentos que ocorrem, seja no que se refere ao meu modo de escrita ou à(s) dança(s) que escrevo.

Importa ressaltar que a impulsão literária se dá por propostas metodológicas que versam sobre pesquisa e escrita acadêmica, uma vez que o objetivo deste ensaio é refletir minha escrita enquanto pesquisadora de dança e como ela pode ser ao mesmo tempo prática, pesquisa e dança. Delimitando-se, então, ao campo de pesquisa em dança, este ensaio debruça-se sobre o pesquisador que se propõe a escrever com dança, afirmando-se como ser que dança e não separa a vida da dança. Diz respeito ao pesquisador que se inclui na experiência e não a expropria, não olha para sua dança/experiência como fenômeno observado, não separa sujeito e objeto e entende a congruência entre ambos como lugar que anula toda distância existente entre eles; ambos expandidos dele, por ele e nele mesmo, sendo ele sujeito e objeto da sua escrita, da sua prática investigativa, da sua experiência e da sua própria dança.

São raros os parágrafos concluídos sem que haja um debruçar de horas sobre eles. Mais que o divagar, há uma imersão no vazio em meio às paragens no fluxo das leituras do texto, que engendram desaceleração e suspensão da percepção do tempo e do espaço. Neste estado de alta concentração, conhecido como estado de fluxo (*Flow*) (CSIKSZENTMIHALYI, 2013), as ideias fluem livremente, sem restrições racionais. A sensação percebida é de atenção intensa, com lampejos intuitivos e enlaces conectivos que coemergem em rede, cujas possibilidades não se esgotam e dificilmente se resolvem, mesmo quando do alcance da requerida coerência e coesão textual. Ao final, a escrita permanece como um campo aberto e imprevisto, passível de mudança a qualquer tempo, podendo assumir, logo na leitura seguinte, uma nova reconfiguração.

Uma publicação recente acerca da escrita performativa (MELLO *et al.*, 2020) traz como tema métodos e caminhos para a pesquisa, contribuindo para refletir sobre a escrita acadêmica, como aqui proposta. Organizada com a intenção de desestabilizar a ordem na produção dos discursos acadêmicos nas Artes da Cena, ela reúne trabalhos não aceitos por periódicos por não se adequarem às normas de publicação. Os trabalhos questionam e se contrapõem aos métodos validados, comumente admitidos como racionais ou científicos. Todos abordam experiências de



escritas e métodos de pesquisas não apenas como tema, mas também como “exercício reflexivo de e com forma e conteúdo” (MELLO *et al.*, 2020, p. 19). São escritas decoloniais, não apartadas do corpo, que, além de problematizarem o próprio fazer, não hierarquizam as relações entre saberes, experiências e contextos de produção de conhecimento (MELLO *et al.*, 2020, p. 13).

Os trabalhos presentes nesta coletânea transparecem aspectos consoantes à minha escrita, sobretudo, no que se refere ao domínio existencial e ao escape à lógica semântica pela sua condição de permitir que não se chegue a um pensamento conclusivo e de ensejar abertura, polissemia e transformação.

Uma condição permissiva de escrita que a aproxima de existências mais do que de significados, por se deixar influenciar pelas qualidades do que está entre, pelo que não pode ser inteiramente capturado ou articulado e assim se tornar uma experiência em seu próprio-movimento-próprio, cheia de possibilidades relacionais. (MELLO *et al.*, 2020, p. 4).

Em *Embodied Writing*, Anderson (2002) descreve uma modalidade de escrita incorporada que também atravessa esta escrita, mas com alguns diferenciais. A autora aborda a escrita como ferramenta de comunicação para a pesquisa somática como alternativa para a pesquisa científica. Para ela, a escrita é ato de corporificação, no qual se entrelaçam em palavras os sentidos humanos aos sentidos das palavras. Corporificar a experiência do escritor a partir do corpo vital é central para produzir ressonância no leitor. Desse modo, sua escrita o convida, por meio dos sentidos perceptivos, viscerais, cinestésicos e imaginários, a ler a experiência tramada em escrita como poesia ou ficção, tocando, assim, sua intimidade. A autora atribui o termo Ressonância Simpática¹ (*Sympathetic Resonance*) para se referir à ressonância que comunica e conecta sem intermediação o leitor às palavras que emanam do escritor, permitindo que ele ressoe “a partir da rica textura de sua própria experiência e consciência sensorial” (ANDERSON, 2002, p. 41).

Um ponto comum com a abordagem de Anderson é a experiência somática do escritor. Entretanto, aqui, a experiência somática é princípio e fim. Minha escrita não busca transmitir experiência ou promover construção de sentidos, uma vez que ela é a própria experiência e, nela, os sentidos não se fixam, porque são voláteis e inapreensíveis. Vinculada à Somática como campo de estudo,

¹ Para descrever a noção de Ressonância Simpática, a autora traça a seguinte analogia: a emissão e a propagação de ondas sonoras de um instrumento vibrátil (violoncelo/diapasão) a outro receptor idêntico, posicionado a curta distância, que também começa a vibrar.



esta escrita é um lugar no qual o corpo é experienciado e busca expansão e autonomia. Ele pulsa, investiga-se, performa, organiza-se, regula-se, integra-se e expande-se somaticamente em si e no/com o todo.

Outro ponto comum é a relação escritor-leitor, inquestionável para que se cumpra a tríade escritor-texto-leitor. No entanto, cabe destacar que esta escrita incorpora o leitor como ser ativo, a começar pelo próprio escritor, que é, concomitantemente, performer e leitor de si mesmo. Ela convida a todos para uma experiência de leitura com dança para além das palavras. Como parte de uma experiência autotélica, esta condição intradialógica (conversa interna) está mais afinada com a reflexividade e com o fluxo na consciência, no sentido de conexão, para conectar, também, ação e conscientização.

Há uma tendência recorrente de uma visão romântica do pesquisador, herdada do cientificismo desde o século XVIII, que o vê como sujeito solitário, isolado e à parte dos acontecimentos ao seu entorno, que investiga hipóteses e apresenta suas respostas universalistas ao mundo (DE L'ESTOILE, 2003). É comum sua associação à imagem na qual ele está imerso em seu fazer escrito, pensativo, calado, sentado à mesa de seu escritório, estático, com o olhar fixo na escrita à sua frente, sem virar-se para os lados, escutar, suar, cansar, sentir cheiro, raiva, alegria, sede, fome, dor ou calor. Considerando o corpo como um todo integrado, tal imagem sugere baixa responsividade aos estímulos externos, anestesia geral dos sentidos e acinesia, além de enquadrá-lo de forma não condizente à sua prática investigativa, a qual precisa ser urgentemente mudada.

Características como isolamento, insensibilidade e imobilidade são consistentes a um modo de sentir-pensar-agir dissociativo, que separa corpo e mente e reduz a atividade do pesquisador apenas à atividade mental. Tais posturas, quando cultivadas pelo pesquisador, contribuem para assincronias históricas, desvios epistemológicos e lapsos interpretativos e conceituais. Escritas acadêmicas desenvolvidas sob a lógica dissociativa geralmente se detêm a explicar e a sistematizar um conjunto de conceitos e de procedimentos, desprovidas de conhecimento empírico. Em geral, narram experiências descoladas do corpo e raramente são formuladas com base na vivência prática, fundada nas sensações corporais (OLIVEIRA; MOURÃO-JUNIOR, 2013).

Importa ressaltar que há um movimento do pesquisador para reabi(li)tar o corpo para uma pesquisa embasada na prática, mais coerente com o atual contexto histórico-cultural vigente. Não



se trata de um movimento restrito à Dança, mas de um movimento amplo, envolvendo diferentes campos disciplinares. Este movimento começa a ganhar visibilidade a partir dos anos 1990 (MELROSE; SACHSENMAIER, 2019), contrapondo-se aos métodos de pesquisa até então empreendidos no meio acadêmico. Na Dança, esse movimento é sintomático, sobretudo, pelos métodos de pesquisa e escrita acadêmica, descolados da prática criativa, visto que muitas das informações que circularam no processo de consolidação da Dança como campo acadêmico foram engendradas por meio de esforços diligenciados para afirmá-la como campo disciplinar e decodificá-la como dança cênica ocidental (YUNES, 2011). Preocupadas com a narrativa linear dos fatos ocorridos no tempo, estas escritas narram a constituição da Dança em uma sequência de fatos em ordem cronológica, tendo como aporte os grandes eventos ocorridos na história, propagando-a como linguagem universal, alinhada a referências eurocêntricas.

As narrativas emergentes nos anos 1990 refletem antiposturas em relação às grandes narrativas dominantes no período moderno, ancoradas em perspectivas totalizantes, sistematizadas por um *modus operandi* de escrita em acordo com a ortodoxia discursiva regida pelo academicismo, que legitimou, legislou e validou o conhecimento desde o século XIX (LYOTARD, 1989). Estruturadas teologicamente, elas apresentam um modo de escrita que advém de formas tradicionais de pesquisa e contam com métodos prévios e objetivos bem definidos a serem alcançados.

Por um lado, é importante reconhecer a legitimidade das macronarrativas na Dança, no processo de construção de um campo acadêmico que se amplia e ganha corpo e solidez epistemológica para ascender e permanecer como campo disciplinar junto aos demais campos constitutivos do ambiente acadêmico-científico. Por outro lado, acolher narrativas hegemônicas como única forma de estruturar escritas de dança na atualidade tende a criar um grande descompasso em relação à diversidade dos modos de pensar-fazer dança e aos diferentes modos de escrita hoje existentes. Isso, além de gerar o engessamento das escritas e a homogeneização do pensamento, tende a levar ao desinteresse por novas pesquisas acerca das escritas do passado.

Debates recentes acerca da escrita acadêmica na Dança têm mobilizado a atenção de pesquisadores interessados na relação entre dança e escrita, não por se tratar de algo novo, mas por consistir em um tema de especial importância para a Dança como área de conhecimento científico. Fernandes (2013) pontua o forte vínculo intersticial entre prática artística e reflexão teórica na pesquisa acadêmica na Dança e que seus princípios organizativos e metodológicos são



completamente distintos das práticas de dança. Ressalte-se que as práticas de dança ancoram-se na lógica do corpo, que é processual, não linear, cinestésico, sensorial, perceptivo, imaginativo e não coincide com a linearidade e objetividade da escrita como requerida por um texto acadêmico nos moldes científicos convencionais. Acresce-se a isso a prática da dança como *locus* da experiência, sendo refletida teoricamente no texto acadêmico, mas este, em contrapartida, não é concebido como experiência, nem mesmo como prática investigativa.

Na dança, distintos métodos de notação de dança foram propostos, desde as escrituras de Arbeau (1589) e de Feuillet (1701) às cartas de Noverre sobre a dança (1760), incluindo o *Labanotation*, de Laban (1978; GUEST, 2005), entre outros. É tão natural quanto necessário que as mudanças na escrita de dança acompanhem o aumento da complexidade dos corpos e das lógicas que operam e configuram a Dança como campo artístico e de conhecimento. Na evolução da dança,² em sua interação com a performance, estas lógicas buscam aproximar arte e vida, investindo em novas experiências artísticas, implicadas a novos modos de produzir dança. As experiências interartísticas multiplicam-se e refletem novos modos de ser e de existir, atrelados a um *continuum* arte-vida que se estende, notoriamente, à vida acadêmica. O artista como pesquisador recusa-se a separar as diferentes dimensões que o constituem e engaja esforços para aproximar pesquisa acadêmica e prática artística e romper as barreiras que separam dança/performance e escrita.

A relação entre pesquisa acadêmica e prática artística tem efeitos que se multiplicam em diferentes modos de fazer dança e em diferentes modalidades: criar, praticar, movimentar, ensaiar, executar, escrever, pesquisar, entre outras. Distintas abordagens metodológicas são delineadas nesse contexto e afirmam a pesquisa acadêmica como campo de ação guiado pela prática (AALTONEN; BRUNN, 2014), cada qual com um enfoque específico, associada à Performance, à Somática, à prática, por exemplo. Fernandes (2013, p. 25) explica que a *Prática como Pesquisa* (*Practice as Research* – PaR) está implicada com a “associação estreita e inerente entre pesquisa, criação e realização, como processos simultâneos e interdependentes de procedimentos, metodologias e construções de conhecimento, gerando ou não um resultado artístico”.

Ressalta-se a legitimidade da pesquisa performativa como abordagem metodológica nas Artes Cênicas em âmbito acadêmico internacional. Ela insere-se no campo da Prática como Pesquisa, como destaca Fernandes, a partir da sua dissecação acadêmica altamente laboriosa do *Manifesto*

2 Em linhas gerais, o processo evolutivo da Dança está relacionado ao aumento de sua complexidade como campo artístico e do conhecimento, decorrente da especialização dos vínculos entre os componentes que a compõem como estrutura ou organismo vivo. Isso é substancialmente distinto do aumento progressivo de complexidade por ganhos acumulados no tempo (CORRADINI, 2010).



for *Performative Research*, de Brad Haseman (2006), que a aponta como um “multimétodo guiado pela prática”. Nas palavras de Fernandes (2013, p. 25), a pesquisa performativa “é em si mesma um método de pesquisa, o eixo principal e organizador, sendo o impulso criativo muito mais importante para delinear o percurso da pesquisa do que hipóteses, problemas ou questões”.

Fernandes (2013) esclarece diversas abordagens metodológicas acerca da pesquisa com prática artística e discorre acerca da escrita acadêmica com dança, sob a perspectiva da Prática como Pesquisa, entrelaçada à Sabedoria Somática. A pesquisadora sugere uma terceira via – transversal – para atravessar pesquisa e prática, fundada na experiência somática e no conhecimento corporalizado. Trata-se, pois, de uma via integrativa, que reivindica a unidade corpo-mente, desintegrada na história do conhecimento ocidental, que optou pela racionalidade para a compreensão dos fenômenos, guiada por modelos científicos dicotomizantes.

Como prática experimental, minha escrita é feita no trânsito entre dança e escrita, alinhada a uma pesquisa corporalizada (SCIALOM, 2021), entrelaçando teorias, ideias, percepções, sensações e experiências por meio de uma corporeidade sensível e criativa, proporcionada pela experiência da prática artística, ampliada para a escrita acadêmica como um exercício investigativo. É um modo processual de escrita que envolve o corpo total, integrado e imerso em uma prática escrita mais atenta àquilo que faz ao fazer do que com o que faz e como faz. O *modus operandi* é frequentemente evidenciado no fazer, tanto no que diz respeito à especificidade do conteúdo, quanto ao desencadeamento argumentativo. Em geral, estes variam conforme o tema abordado, os trabalhos artísticos, as leituras teóricas, os cursos realizados e demais questões vivenciadas nos contextos afetivo-artísticos e outros nos quais me inscrevo.

O estado geral do organismo norteia a escrita, imerso em trocas constantes com o ambiente, definindo sua direção por meio das intensidades que antecipam a percepção, engendram sensibilidade e novas virtualidades (DELEUZE, 2006). Não se trata de valorizar uma visão egocêntrica, mas de se lançar a um modo de escrita mais ajustado ao tempo da intuição, não linear, à experiência alocêntrica, sem relação com o acesso a eventos na memória e o planejamento de eventos futuros. O estado percebido é de consciência alterada, acrônico, o qual tenho investigado há algum tempo em treinamentos e trabalhos acadêmicos e artísticos, associados a práticas corporais orientais, até então não documentados em modo escrito.³

3 Exemplos dos trabalhos mencionados podem ser vistos na plataforma YouTube: 1) Exposição coreográfica *STILL Estudo sobre a mesa* (2014) – pesquisa artística na interface entre dança/butoh e artes visuais: <https://youtu.be/wA2A-j8SCGTw>; 2) *Peça para ouvir dança* (2021) – parte de trabalho acadêmico interdisciplinar, envolvendo dança e música, produzido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música, PPGMUS/UFBA: <https://youtu.be/4fnEfV178Ks>; 3) *Estudo para desalienar a escrita* (2021) – parte de trabalho acadêmico em formato videográfico, produzido para disciplina realizada no Programa de Pós-Graduação em Dança, PPGDAN/UFBA: <https://youtu.be/4pm0hgquem0>.



Contudo, a percepção desta corporeidade e(m) escrita, com aporte em um estado cognitivo alterado, emerge e tem sido investigada em experiências laboratoriais no âmbito das atividades do Laboratório de Performance,⁴ onde a Pesquisa Somático-Performativa (PSP) vem sendo continuamente desenvolvida há cerca de duas décadas (FERNANDES, 2012). Na PSP, a Somática é base para estabelecer um campo para mover e ser movido por pesquisas em movimento, consistindo em um espaço transcelular conectivo (FERNANDES, 2015).

Na PSP, todas as fases da pesquisa – desde aulas a ensaios, coleta, análise, discussão, escrita, defesa, etc. – são movidas e determinadas pela Sintonia Somática (NAGATOMO, 1992) com/no espaçotempo – compreendido como pulsão e vibração intra, inter e transcelular (mineral, vegetal, animal, humana, atmosférica, planetária, galáctica, cósmica). Entre matéria e energia, pesquisas são somas que performatizam seus caminhos inovadores e imprevisíveis, e, por isso mesmo, coerentes com suas estruturas particulares no/com o todo. (FERNANDES, 2013, p. 30-31).

Neste contexto laboratorial, a experiência sensório-perceptiva em escrita em fluxo com a dança (ou vice-versa) tem contribuído para refinar substancialmente qualidades afetivo-cognitivas e sensório-motoras e estabelecer conexões não habituais, expandidas na/com a corporeidade em seu estreito vínculo com elementos da Natureza. Não por acaso, a descrição em primeira pessoa consagra a direta ligação do pesquisador ao que é o conteúdo e como ele se apresenta em ato, deixando-se guiar pelo que é experienciado. Isso torna o conteúdo vivo, que é teorizado mediante investigação *in vivo*,⁵ no aqui e agora, a exemplo da escrita-registro, destacada na epígrafe introdutória, elaborada em contexto laboratorial, envolvendo questões acerca da minha pesquisa acadêmica.⁶

Kirill Ole Thompson (2016), professor de filosofia chinesa, sugere considerar a condição de consciência alterada como estado meditativo, relacionado ao tempo da consciência humana. Esse estado permite ver coisas coemergentes e interdependentes. Thompson argumenta que, em estado meditativo, desejos e interesses racionais são afastados, filtros mentais dissolvidos, formas habituais de categorização desfeitas, possibilitando reorientar e instituir novas perspectivas, sob uma visão holística. Isso dialoga intimamente com o campo somático, que propõe a repadronização e a integração em todos os níveis (FERNANDES, 2015).

4 Atividade oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, PPGAC/UFBA, ministrada pela Profa. Dra. Ciane Fernandes.

5 *In vivo* (em vivo) é um termo científico que se aplica a experiências laboratoriais em organismo vivo. Já o termo *in vitro* (em vidro) se aplica a experimentos fora do organismo vivo.

6 Minha pesquisa de doutorado é realizada no PPGDAN/UFBA, sob orientação da Profa. Dra. Ciane Fernandes, e enfoca a relação entre dramaturgia, prática corporal oriental e campo expandido.



É frequente a associação da minha produção textual com uma longa tapeçaria feita em tear manual mineiro, na qual os desenhos vão se formando à medida que a trama vai sendo entrelaçada, de um lado a outro, no urdume. Ao final, sempre restam fios soltos, ainda por fazer, como rastros de ideias que não foram tão bem mapeadas ao longo da escrita. Corto fios, abro espaços, afrouxo laços, refaço nós e, sem precisar o momento, vejo a estrutura se tornar mais robusta e fortalecida.

Como o trabalho de um artesão que tece sua obra e ao mesmo tempo tece a si mesmo, a escrita consiste em uma prática artesanal, manuseada, aprendida, exercitada e aprimorada, bem mais que um texto feito em busca de sentidos ou com simples rimas de palavras. Seus elementos são tocados e cada textura, sentida, percebida, discernida, comparada e escolhida em um tempo sem tempo, lentamente, paulatinamente, sinestesticamente. Tal qual uma tessitura, na qual o artesão protagoniza e gerencia seu próprio trabalho criativo, a escrita inscreve-se não só como um lugar de projeção e de superação de desafios, mas também de transposição de limites e de reinvenção, evocando no sujeito que escreve um sentimento de liberdade percebida, satisfação intrínseca e desenvolvimento pessoal.

Entretanto, tal analogia, por mais arcaica que possa parecer, é uma associação pessoal imaginária, uma metáfora poética, que nada tem a ver com a frequente associação da escrita manual com a aprendizagem, comumente apontada como mais efetiva, pela alta demanda de concentração e de esforço mental envolvida. Diferentemente, minha escrita estende-se da prática laboratorial e se materializa em texto na tela, com o uso do teclado, por meio da digitação, na interação da corporeidade com esta materialidade tecnológica e no/com o ambiente/contexto, em fluxo imersivo e dinâmico com sonoridades, imagens reais e mentais, emergentes da sensorialidade. Vale ressaltar que o processo escrito é totalmente entrecortado por diversas atividades extrainvestigativas, refletindo sua relação com a fragmentariedade da vida que tanto buscamos superar.

As premissas que regem esta escrita estão todas coimplicadas, como a unidade corpo-mente, a cognição incorporada e situada,⁷ e a conexão somática. Esta última tem especial importância por se referir às relações estabelecidas no âmbito intrapessoal, mas também entre o que é interno e externo ao corpo. Para Nagamoto (1992, *apud* FERNANDES, 2015), Sintonia é um termo que descreve a relação fluida entre o corpo pessoal e o ambiente vivo. Além de deslocar o corpo do lugar tradicional de investigação epistemológica, o constitui como o *lócus* do conhecimento somático,

7 A teoria da *Cognição Situada* postula que o saber é inseparável do fazer e que todo conhecimento é situado, sendo parte e produto da atividade, do contexto e da cultura em que é desenvolvido e utilizado.



que é a própria fruição da sintonia. A isso, Nagamoto dá o nome de Sintonia Somática. Em campo somático, o corpo é organismo vivo – é soma (HANNA, 1976) e, em sua sabedoria somática, percebe-se de si como cocriador de “conexões mutáveis e performativas que imortalizam sintonias” (FERNANDES, 2015, p. 30), juntamente no/com o ambiente. O soma complexifica-se e se expande, “multiplicando diferenças cada vez mais plenas de si no/com o todo” (FERNANDES, 2015, p. 30).

Em meu nicho somático-performativo laboratorial estendido dos ambientes artístico e acadêmico, a pesquisa em escrita é expandida na/com a corporeidade, a partir do aparato sensório-motor, engajado no/com o ambiente e em interação com os sistemas cognitivo e perceptivo, envolvendo estados e processos do corpo-mente, e o mapeamento imagético e sensório-motor no domínio intrapessoal. Metodologicamente, o que o ocorre é bem mais que um gesto de organizar o material desenvolvido em laboratório ou de reunir e tratar suas partes, articulando epistemologias com o objetivo de expor e de discutir resultados.

Como em um gesto de escrita (FLUSSER, 2014), mais especificamente, de escrita com dança, os sistemas perceptivo e sensorial são ativados. Inicia-se uma dança escritiva, tal qual um impulso lançado ao nada. Os dedos percutem o teclado, marcando um ritmo irregular, sonorizando a escrita com ideias que brilham e se configuram a um só tempo. Pausas são mais que suspensão do tempo e ausência sonora, consistindo em um silêncio, no qual emaranhados corporalizados sintonizam experiências e saberes, que se aprofundam no corpo que escreve com dança, em estado de sintonia somática. Letras, palavras, frases e sentidos misturam-se entre si e à saliva, embaralhando-se no foco de um olhar afetado por um tipo de miopia, cujo cristalino refratário suja bordas, mancha detalhes, desfoca objetos e paisagens. Um olhar que penetra espaços e tempos não conhecidos ao imergir no interstício – como em um mergulho profundo no buraco do “o”, um lugar fluido, onde o real, o criativo e o percebido se misturam e as trocas ocorrem quase escorregando das bordas. O esforço é canalizado para a manutenção do estado de fluxo/meditativo, instaurado e sustentado pelo engajamento contínuo em um tipo específico de corporeidade somática que se caracteriza tanto pela permanente instabilidade e o dinamismo do organismo vivo, como também por um estado poético-meditativo.

Assim, é possível dizer que o *modus operandi* desta escrita é guiado por conexões estabelecidas por uma corporeidade que se faz no trânsito entre dança e escrita e se recusa a se fixar em “uma ou outra” forma de organização, escolhendo “uma e outra” forma para, então, desembocar em



uma terceira via, transversal, corporalizada, sendo ambas coimplicadas. Uma vez expandida na/ com a corporeidade, a escrita passa a ser, então, dança e escrita, concomitantemente. O texto acadêmico, neste contexto, resulta deste processo complexo no qual corporeidade, dança, escrita e pesquisa ganham complexidade na experiência e formas substanciais de emancipação somática.

Este modo de escrita com dança alinha-se à abordagem da Simulação Incorporada (*Embodied Simulation*) (GALLESE, 2005, 2011), desenvolvida na Neurociência nas últimas décadas. Esta abordagem é formulada com base em teorias motoras da percepção para simulação e compreensão da ação, envolvendo circuitos sensório-motores e mecanismos neurofisiológicos, e está fundada na inextricável relação entre ação e emoção. Ela considera a integração sensório-motora e sua relação com imagens mentais (evento interno) e observação da ação (evento externo), sendo os neurônios-espelho (neurônios pré-motores) de importância central. Para Gallese (2005), a simulação incorporada caracteriza-se pela ativação da rede neural pré-motora (neurônios-espelho), que controla a execução de uma ação por meio de informações sensoriais ligadas a esta ação. Seus estudos mostram que o córtex motor – o lugar no cérebro onde se inicia o movimento – é ativado quando testemunhamos ou imaginamos uma ação ou movimento mesmo quando nenhum movimento é evidente (GALLESE, 2005, 2011). Gallese ainda acrescenta que o mesmo ocorre quando presenciamos discussões sobre ações ou lemos sobre elas (informação verbal).⁸

Isso significa que o cérebro não diferencia a ação observada da escutada, da lida ou da ação imaginada (evento deliberado) e identifica todas elas como movimento. Desse modo, é possível dizer que, quando testemunhamos, lemos, escutamos ou imaginamos ação, movimento ou dança, estamos nos movendo ou dançando nas redes neurais cerebrais. Por vezes, podemos perceber sensações, emoções e sentimentos,⁹ bem como sensações de quase-movimento, quase perceptuais. Tais sensações estão relacionadas ao estado de prontidão neuromotor para a ação (MARTINS, 2007). Quando percebidas, podem ser desencadeadas ou não como ação voluntária, mental ou executada corporalmente, de acordo com a vontade e as condições do perceptor. Atos involuntários também podem ocorrer, como arrepios, calafrios, bocejos, suspiros etc.

Estudos neurocientíficos desenvolvidos na interface com as diferentes artes e áreas do conhecimento vêm contribuindo para compreender como ocorrem os processos no corpo-mente e que não há como separar corpo, cérebro, mente e ambiente. Do mesmo modo, não há como separar

⁸ Fala de Vittorio Gallese em Conferência Internacional (on-line), na Universidade de Stuttgart, em 09 jun. 2022.

⁹ Vale salientar que esta escrita está alinhada à simulação incorporada com ênfase em eventos internos. Já a simulação desencadeada a partir de eventos externos ocorre pela observação da ação. A noção de Empatia Cinestésica (*Kinesthetic Empathy*), desenvolvida, na Dança, por Susan Leigh Foster (2011), sugere relação com a simulação incorporada com ênfase em eventos externos. A proposta de Foster é entender como o espectador responde perceptivamente à obra coreográfica contemporânea. Para isso, articula as concepções de coreografia, de cinestesia e de empatia e aponta que o espectador desenvolve conexões empáticas múltiplas e diversas com a obra por meio de experiências cinestésicas distintas.



minha escrita de uma corporeidade somática, que está ligada a uma arquitetura neural conectiva e possibilita captar, transmitir, interpretar, associar e integrar informações/eventos, permitindo conexões das mais variadas intensidades e amplitudes espaciais e temporais.

Atenta às simulações mentais, esta escrita envolve redes neurais e todos os sistemas internos e externos ao corpo, formando um grande sistema complexo e integrado. Esta grande rede conectiva é ativada a partir da ausência da palavra, que é materializada sincronicamente com imagens e sonoridades mentais entrelaçadas, incluindo formas, morfemas, fonemas, significados e sentidos. As sonoridades expandem-se da escuta mental da leitura silenciosa daquilo que é escrito. São várias as leituras de frases, de parágrafos e do texto (in)completo para ajuste dos componentes linguísticos e conceituais com os elementos imagéticos visuais e sonoros, expandidos das leituras textuais. Respirações, pausas, ligaduras, velocidades, ritmos e fluências são testados e retestados em leituras mentais, consoantes a rearranjos sintáticos, para um melhor ajuste semântico e pragmático. Em certos momentos, é possível perceber alguma dissincronia entre os aspectos cognitivos e motores da escrita, como, por exemplo, quando há prevalência da atenção às habilidades mecânicas/motoras, à percepção sensorial ou ao conteúdo trabalhado, despontando na escrita ligeiras faíscas de conexões somáticas imprecisas e a importância de treinamento integrado para o ajuste de coordenação.

A escrita Somático-Performativa, na perspectiva aqui abordada, traz à trama textual experiências vividas pelo pesquisador e vontade ativa produtiva, permeada por um sentido prospectivo. Tal prospecção não está relacionada à linearidade da escrita, mas a uma verticalidade espiralada que a aprofunda ao passo das releituras, bem como das reelaborações textuais, dadas por uma tendência pessoal à imersão em profundidade, algumas vezes, geradora de caos, seguida de um profundo cansaço mental, acompanhado da sensação de esgotamento físico generalizado. Para que os desacertos textuais sejam identificados e as ideias incompletas, revistas, reelaboradas, reformuladas e reescritas, é preciso um certo distanciamento do texto para reestabelecer o equilíbrio fisiológico do corpo. Assim, a performance escrita depende da capacidade de cada corpo e não pode ser generalizada a todos os corpos, indiscriminadamente. Ela demanda treinamento individualizado e especializado voltado à execução da tarefa.

Minha escrita raramente se apresenta satisfatória no seu primeiro traçado, adquirindo densidade e aprofundamento epistêmicos após várias leituras e com o tempo. É uma escrita processual que



se expande em movimentos sincrônicos com esta corporeidade e se faz no entrecruzamento entre prática, pesquisa e dança, tendo o texto como resultante de uma escrita produzida em primeira pessoa, sendo o pesquisador, ele mesmo, sujeito e objeto da experiência.

Entendo a escrita como ação, o ato próprio do fazer, não desvinculado do sentir e do pensar, como um exercício do corpo em conexão íntima com os processos que ocorrem no corpo/cérebro/mente em relação com as ambiências reais e imaginárias. Escrever, para mim, é um exercício tão complexo quanto compor uma coreografia ou dramaturgia. Escrever é dançar em modo escrito. É um ato de conhecer, de aprender, de compor, de autoinvestigar, de imergir em um espaço-tempo não conhecido, transpor fronteiras e desvelar novas realidades, outros mundos. Conhecer não apenas a mim mesma e aquilo que escrevo, meu objeto de estudo – meu sujeito, mas também minha própria língua, na qual escrevo.

Apesar de instâncias distintas, meu objeto e minha língua são conjugados e aprofundados em uma condição de penetração mútua, materializando-se no texto e na transversalidade, no próprio ato de escrever. Isso me leva a uma maior percepção e conscientização enquanto ser que dança e que dança ao escrever. Uma dança que se movimenta atravessando palavras, em estado de fluxo e em experiência imersiva com o texto e ambiências, interessa em um diálogo íntimo com o leitor para, juntos, construir uma relação simétrica de reciprocidade.

Esta concepção de escrita com dança pode ser vista como um tipo de dança ajustada a uma lógica de comunicação situada, somática, performativa, letrada, pragmática, corporalizada, que sente e percebe a palavra no corpo como dança e a escrita na dança sob uma perspectiva ampliada. Como um dispositivo para fomentar o exercício da escrita acadêmica com dança, este ensaio contribui ainda para refleti-la como prática expandida, em diferentes domínios: cognitivo, neural, imersivo, dinâmico, criativo, sensível, sinestésico, intuitivo, poético, investigativo, processual, experimental, existencial, entre outros.



REFERÊNCIAS

- » AALTONEN, Heli; BRUUN, Ellen Foyn. Practice in drama and theatre. *Information Nordic Journal of Art and Research*, v. 3, n. 1, p. 52-68, 2014. DOI:10.7577/if.v3i1.939
- » ANDERSON, Rosemarie. Embodied writing: presencing in body at somatic research, Part 1. *Somatics*, Novato, v. 13, n. 4, p. 40-44, 2002.
- » ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie*. Langres: Jehan des Preyz, 1589. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Orch%C3%A9sographie_\(Arbeau%2C_Thoinot\)](https://imslp.org/wiki/Orch%C3%A9sographie_(Arbeau%2C_Thoinot)). Acesso em: 23 jun. 2022.
- » CORRADINI, Sandra. *Dramaturgia na dança: uma perspectiva coevolutiva entre dança e teatro*. 2010. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- » CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Creativity: flow and the psychology of discovery and invention*, Editora Harper Perennial. 2013.
- » DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- » FERNANDES, Ciane. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. In: *Anais do VII Congresso da ABRACE*, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2546/2680>. Acesso em: 24 jun. 2022.
- » FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *Dança*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, 2013.
- » FERNANDES, Ciane. Quando o todo é mais que a soma das partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, 2015. DOI: 10.1590/2237-266047585
- » FEUILLET, Raoul Auger. *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance*. 2ª ed., Paris: Augmentée, 1701. Disponível em: <https://ia800209.us.archive.org/34/items/choregraphieoula00feui/choregraphieoula00feui.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2022.
- » FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Editora Anna Blumme, 2014.
- » FOSTER, Susan Leigh. *Choreographing Empathy: kinesthesia in performance*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2011.



- » GALLESE, Vittorio. Embodied simulation: from neurons to phenomenal experience. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, v. 4, n. 1, p. 23-48, 2005. DOI: 10.1007/s11097-005-4737-z
- » GALLESE, Vittorio. What is so special about embodied simulation? *Trends in Cognitive Sciences*, v. 15, n. 11, p. 512-519, 2011. DOI: doi:10.1016/j.tics.2011.09.003
- » GUEST, Ann Hutchinson. *Labanotation: the system of analyzing and recording movement*. 4th ed. New York: Routledge, 2005.
- » HANNA, Thomas. The Field of Somatics. *Somatics*, v. I, n.1, p. 30-34, 1976.
- » HASEMAN, Brad. Manifesto for Performative Research. *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*. Brisbane, Theme issue Practice-led Research, n. 118, p. 98-106, 2006. DOI:10.1177/1329878X0611800113
- » LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- » L'ESTOILE, Benoit de. O arquivo total da humanidade: utopia enciclopédica e divisão do trabalho na etnologia francesa. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 9, n. 20, p. 265-302, 2003. DOI: 10.1590/S0104-71832003000200014
- » LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- » MARTINS, Emerson Fachin. *Atividade preparatória de circuitos neurais medulares durante expectativa para contração muscular voluntária*. 2007. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- » MELLO, Ines Saber de; AGUIAR, Franciele Machado; SANTOS, Jussara Belchior et al. O que é escrita performativa? *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 15, p 1-24, 2020. DOI: 10.5965/1808312915252020e0015
- » MELROSE, Susan; SACHSENMAIER, Stefanie. *Writing 'Practice'/Practising/'Writing' (in the doctoral research context)*. *Researching (in/as) Motion*, 2019. Disponível em: <https://nivel.teak.fi/adie/writing-practice-practising-writing/>. Acesso em: 07 jan. 2022.
- » NOVERRE, Jean Georges. *Lettres sur la danse, et sur les ballets*. Lyon: Aimé Delaroche, 1760. Disponível em: https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/noverre_lettres-danse_1760_orig. Acesso em: 23 jun. 2022.



- » OLIVEIRA, Andréa Olimpio; MOURÃO-JUNIOR, Carlos Alberto. A. Estudo teórico sobre percepção na filosofia e nas neurociências. *Neuropsicologia Latinoamericana*, Calle, v. 5, n. 2, p. 41-53, 2013. DOI: 10.5579/rnl.2012.0083
- » SCIALOM, Melina. Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênicas. Laboratórios em Fluxo. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 11, n. 04, p. 1-28, 2021. DOI: 10.1590/2237-2660111236
- » THOMPSON, Kirill Ole. *Daoism, Zen, Time Awareness, and the Reality of Time*. Nagoya: Workshop Institute for Advanced Research, 2016. 47min. Disponível em: <http://intercontinental-academia.ubias.net/nagoya/media-center/videos/intercontinental-academnia-second-phase-nagoya-thursday-march-10-lecture-by-kirill-o-thompson>. Acesso em: 07 jan. 2022.
- » YUNES, Leandra. *O Oriente que falta em Paul Bourcier*. Instituto de Cultura Árabe, 2011. Disponível em: <https://icarabe.org/artigos/o-oriente-que-falta-em-paul-bourcier>. Acesso em: 07 jan. 2022.



A PRÁTICA URBANA COMO PESQUISA PELA/NA CIDADE: a perspectiva do sensível através de corpos com deficiências

CARLOS ALBERTO FERREIRA DA SILVA

É encenador, performer, ator, produtor cultural. Docente Adjunto do curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (UFAC). Doutor em Artes Cênicas pela UFBA; cursou o Doutorado-Sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (PDSE-CAPES); Mestre pelo PPGAC-UFBA (2012-2014). Graduado em Artes Cênicas Licenciatura e Bacharelado com ênfase em Direção Teatral e Interpretação, pela Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP (2006-2011).

NATÁLIA AGLA ANGELIM DE OLIVEIRA

É atriz e bailarina na Cia de Dança do SESC Petrolina – PE. Em 2021, integrou o Coletivo de Casa de Artista Independentes com o espetáculo *Andanças: Minhas Origens Sagradas*. Discente do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual da Bahia. Durante o período, foi bolsista nos Projetos de Extensão – Teatro e Educação Inclusiva: uma proposta pedagógica na Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais de Senhor do Bonfim, no ano de 2019 e A experiência da Mediação Cultural como exercício para a formação artística e cidadã, no ano de 2021. Bolsista de Iniciação Científica do projeto A Intervenção Urbana pela perspectiva do Sensível na Cidade (2020).

EVERTON LAMPE DE ARAUJO

Atualmente é professor colaborador do Departamento de Ensino do Teatro – Universidade Federal da Bahia – UFBA (2022). Doutor em Teatro na linha de pesquisa Imagens Políticas no PPGT da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (2021). Possui mestrado também pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT – UDESC (2017). Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP (2014).

RESUMO

Propõe-se investigar a prática urbana como pesquisa pela/na cidade a partir das pessoas com deficiências, que usufruem da cidade como um espaço sensível e de ocupação para a realização de propostas associadas à prática e à pesquisa. Para tanto, foram realizadas entrevistas com dois artistas, Edu O. (BA) e Estela Lapponi (SP), bem como foi apreciado o processo de pesquisa da encenação somático-performativa *Cidade Cega* (BA), considerando a vivência e a experiência de cada um relacionadas com a arte na cidade; através da discussão sobre a intervenção urbana pela perspectiva de corpos não normativos. Sendo assim, esta escrita é organizada pela prática, a partir de experiências e vivências oriundas dos trabalhos e ações realizadas pelos artistas, abordando questões de acessibilidade dos corpos de pessoas com deficiências na cidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Intervenção Urbana. Cidade. Pessoa com deficiência.

URBAN PRACTICE AS RESEARCH FOR/IN THE CITY: the perspective of the sensitive through bodies with disabilities

ABSTRACT

*We propose to investigate the urban practice as research by/in the city from people with disabilities, who use the city as a sensitive space and for occupation to carry out proposals associated with practice and research. To this end, interviews were made with two artists, Edu O. (BA) and Estela Lapponi (SP), as well as the appreciation of the research process of the somatic-performative urban *Blind City* (BA), considering the experience of each one related to art in the city; through discussion of urban intervention in the city from the perspective of non-normative bodies. Thus, this writing is organized by the practice, from experiences and experiences arising from the work and actions performed by the artists, addressing issues of accessibility of the bodies of people with disabilities in the city.*

KEYWORDS:

Urban Intervention. City. Person with disability.



VIVER A CIDADE COMO PESQUISA E O DESLOCAMENTO PRÁTICO DA NORMATIVIDADE URBANA

O presente texto surge de inquietações advindas de práticas artísticas e contextos políticos circunscritos nas poéticas urbanas de pessoas com deficiências¹ em práticas cênicas contemporâneas. Para tanto, tivemos como ponto de partida para esta reflexão as entrevistas² realizadas com a artista Estela Lapponi, residente em São Paulo – SP, performer e videoartista que apresenta hemiparesia esquerda; e o artista Carlos Eduardo Oliveira do Carmo – Edu O., residente em Salvador – BA, dançarino, performer, escritor e docente do curso de Dança da Universidade Federal da Bahia, que se tornou cadeirante em consequência da poliomielite; bem como a partilha do processo criativo do Grupo Teatral Noz Cego, composto por atores com deficiência visual, sendo eles: Cláudio Vilas Boas, Cristina Gonçalves, Gilson Coelho, Rutiara Garcia e Valmira Sales, artistas baianos que participaram da encenação somático-performativa Cidade Cega – BA.

Propõe-se compreender a cidade para além da normatividade urbana a partir de trabalhos de artistas com deficiências que tensionam a categoria de “espaços de arte” como limites convencionalizados para sua prática e fruição, percebendo na múltipla geografia dos espaços públicos uma perspectiva semiótica presente na cidade, através de texturas, volumes, simetrias, coloração, ritmos, dinâmicas sociais e distâncias que possibilitam a criação, configurando-se como elementos estruturadores de ações artísticas a partir da imaginação estética e das práticas como pesquisa.

1 Torna-se importante ressaltar que, neste texto, em algumas frases, utilizaremos o termo *pessoas com deficiências*, no intuito de pluralizar a palavra *deficiências*. A proposta de abordar as deficiências corrobora com o contexto de pluriversidade de artistas e espectadores com deficiências, transtornos globais do desenvolvimento e altas habilidades/superdotação.

2 As entrevistas foram realizadas em 2020, durante a realização do Projeto de Pesquisa: A encenação somático-performativa e seu desdobramento político e social na vida urbana pela perspectiva da Educação Inclusiva, no projeto de Iniciação Científica intitulado: A Intervenção Urbana pela perspectiva do Sensível na Cidade, realizada pela orientanda/pesquisadora Natália Agla Angelim de Oliveira e coordenado pelo docente, na época docente da UNEB, Carlos Alberto Ferreira da Silva. Nesse sentido, as entrevistas serviram como proposta para somar e criar reflexões neste texto, oriundo da pesquisa mencionada.



O espaço urbano não se constitui apenas do que é arquitetônico e pré-estabelecido como tal, sendo tensionado pelo campo sensível de percepção, criação e sensibilização na cidade. Sobre isso, o pesquisador Otto Friedrich Bollnow propõe a noção de espacialização, que está ligada ao “[...] modo de ser, no espaço, de um fato social. É a forma físico-social de um acontecimento” (BOLLNOW, 2008, p. 37). Com a espacialização, é possível revelar a esfera social (subjetivo) do espaço físico (objetivo), através das ações implicadas nas qualidades físicas e sociais dos espaços, nem sempre aparentes e convergentes.

Estela Lapponi e Edu O. têm proposto espacializações que subvertem ritmos, construções e densidades já habituais da realidade normativa e, com isso, é possível compreender suas práticas urbanas como pesquisa pela/na cidade, cuja perspectiva do sensível instaura a vivência na realidade urbana e a noção de ocupação na cidade, que passa a ter os corpos dos artistas com deficiências como o *entre* que fricciona o pensamento e as estruturas hegemônicas da sociedade atual.

Por esse viés, a pesquisadora Ciane Fernandes, ao formular percursos metodológicos para a pesquisa artística, afirma que “[...] a prática artística passa a ser a chave-mestra que acessa, conecta e/ou confronta os demais conteúdos, trazendo uma contribuição única para o contexto acadêmico [e artístico], que muitas vezes torna-se estagnado com seu excesso de regras e normatizações” (FERNANDES, 2016, p. 106). Assim é possível perceber o caráter cada vez mais transdisciplinar nos processos de pesquisa e investigação em que a prática artística é potencializadora por sua capacidade de articulação simbólica e sensível da realidade.

Com a ampliação das práticas artísticas nos procedimentos de pesquisa, propõe-se, então, a mescla de relato de memórias e vivências de corpos que divergem do padrão social normativo, capacitista e colonial, cuja prática urbana se instaura como disputa e subversão na relação com a cidade, propiciando uma desconstrução lógica da normatividade urbana e de seu conjunto arquitetônico e atitudinal, ainda pouco inclusivo.

Para tanto, a noção de intervenção urbana, neste trabalho, parte de um estado interventor causado pelos corpos, entendendo-a como uma linguagem artística que se ocupa dos espaços públicos para questionar/friccionar/pensar/propor provocações através das artes e propiciar uma relação com os transeuntes que ocupam a cidade.



Assim, a ideia de cidade é questionada, por ser um espaço que não é pensado para todos, principalmente para os corpos que divergem da normatividade, que fogem de um padrão designado pelos parâmetros sociais capacitistas, cuja organização social e urbana, muitas vezes, parte da perspectiva de pessoas que não possuem deficiência, desconsiderando-se, com essa configuração, todos aqueles que estão fora dessa normatividade de corpo.

Henri Lefebvre, na obra *Espaço e Política*, empregou a palavra “urbano” para mostrar suas inúmeras compreensões no contexto da cidade. Percebe-se que a definição apresentada pelo autor traz um “novo” conceito acerca do urbano. “É preciso distingui-lo bem da cidade. O urbano se distingue da cidade precisamente porque aparece e se manifesta durante a explosão da cidade [...]” (LEFEBVRE, 2008, p. 84). Ou seja, o urbano é a definição da simultaneidade, uma perspectiva movida de elementos, pessoas, signos e situações.

Diante disso, a intervenção urbana se propõe a romper com os espaços tradicionais da cidade e de suas perspectivas hegemônicas. Nas palavras de Zalinda Cartaxo, no texto *Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade*, “a arte nos espaços públicos lida com a recuperação das relações entre o homem e o mundo, entre o sujeito e a cidade, tendo em vista os problemas que a área urbanística vem enfrentando e que afetam tais relações” (CARTAXO, 2009, p. 14).

Nesse sentido, a prática urbana como intervenção faz, do transeunte, integrante das ações que se desdobram na cidade, ou seja, a intervenção urbana é usada para designar uma manifestação, uma provocação, uma ruptura nos espaços públicos, cujo objetivo é friccionar e modificar o contexto urbano, social e político, a fim de alertar para fatos e questionar as diversas situações presentes na vida urbana. A prática urbana como pesquisa pela/na cidade instaura uma vivência crítica e de ocupação nos espaços públicos, possibilitando, por meio das intervenções, ações que aproximem contextos de arte e vida, entre o homem e a cidade.

Portanto, a prática urbana como pesquisa complexifica as percepções acerca da presença de corpos com deficiências nos diversos espaços ocupados, rompendo com a lógica segregacionista, que muitas vezes determina por onde estes corpos podem circular e habitar. Assim, a ocupação dos corpos com deficiências em diferentes lugares passa a ser intervenção sobre a lógica normativa, justificando a ideia de intervenção urbana.



ADENTRANDO O CORPO DA CIDADE COM POÉTICAS DISRUPTIVAS

As poéticas contemporâneas ocorridas nos espaços públicos, por meio de ações cotidianas, fazem com que o *corpo* se torne uma forma de escrita na própria ação. A questão é que, no contexto prático, a compreensão de corpo precisa ser reavaliada, assim como a perspectiva de espaço.

Para o pesquisador David Moreno Sperling, a noção de espaço arquitetural opõe-se àquela de espaço arquitetônico – ou seja, de “um espaço continente *permanente* que recebe o corpo como conteúdo”. Já o espaço arquitetural constitui-se como “espaço estrutura efêmero, sempre transformado pela experiência livre do corpo” (SPERLING, 2008, p. 131). Ainda que a noção de liberdade não seja o que mais se aproxima cotidianamente da realidade de pessoas com deficiências e da cidade normativizada, essa “experiência livre” é reivindicada por um conjunto de práticas arquiteturais que buscam tensionar os espaços e suas barreiras arquitetônicas, através da acessibilidade e da disputa da realidade urbana, protagonizada pelas tensões e novas imagens cotidianas que ainda precisam ser instauradas entre espaços e corpos.

Desconstruindo a ideia vitruviana de corpo normativo, a tal ponto que se torna necessário cansar “do cânone das proporções”, como salienta Estela Lapponi, no trabalho artístico *Seliberation #2* (se libertar + *celeberation* = versão Indiana do inglês, *celebration*), nessa via, entende-se que a cidade precisa ser vivenciada por diferentes corpos, pois as práticas urbanas são qualificadas por um conjunto de relações históricas, políticas, econômicas, culturais, sociais, estéticas.

Portanto, é necessário fazer com que as ações estabeleçam uma conexão não apenas com a cidade, mas também com as pessoas que a compõem, a fim de que a mudança de pensamento para o modelo social altere a compreensão sobre o sujeito, o espaço e a deficiência. Petra



Kuppers (2014, p. 3), no texto *Educação Acessível: estética, corpos e deficiência*, salienta que “no modelo social, a deficiência é aparente na interação entre a pessoa com deficiência e o ambiente social”. Para a autora,

Uma pessoa que apresenta uma deficiência com braços curtos, cegueira ou inabilidade de ler. É apenas quando essa forma particular de corporeificação encontra uma sociedade na qual braços longos, comunicação visual e palavra escrita são favorecidas, que a incapacidade se torna uma deficiência. Para uma mulher que utiliza uma cadeira de rodas, não é o seu corpo ou a cadeira de rodas, mas sim as escadas que a tornam incapaz. As barreiras da arquitetura inacessível, as barreiras de atitude moldadas historicamente para pessoas com deficiência e a discriminação institucional resultante são agora os fatores incapacitantes e não o corpo individual de uma pessoa. (KUPPERS, 2014, p. 3).

A maior questão referente ao contexto e à realidade do sujeito é garantir o direito à cidade, possibilitando o acesso e a autonomia por meio de suas próprias ações. A prática, nesse sentido, delinea-se pelo ato de viver a cidade, ainda que, em algumas situações, os corpos políticos dos sujeitos com deficiências sejam colocados em risco pela normatividade urbana. Mas, ainda assim, suas atitudes de usufruir do espaço urbano, mesmo sem acessibilidade adequada, não retiram sua autonomia e independência; pelo contrário, os corpos se tornam presenças políticas em ação.

Viver a equidade, a acessibilidade e a garantia de experimentar a vida pública, para além dos limites arquitetônicos e atitudinais, faz dos sujeitos com deficiências interventores, de tal forma que o deslocamento dos corpos pela cidade é uma experiência de denúncia. São corpos que criam poéticas disruptivas, a partir de um contexto que busca colocá-los em um estado à margem.

Caminhar em calçadas e ruas sem calçamento ou sem sinalização necessária, por exemplo, é sim um risco social e cabe ao Estado garantir e suprir as necessidades para todos os cidadãos e ainda mais para aqueles que terão maior dificuldade de trânsito sobre estes espaços, sendo muitas vezes, pessoas com deficiências. Porém, são corpos que vivem o risco e assumem o perigo, na busca pela efetivação do direito de usufruir da cidade.



Em entrevista com Edu O., o artista descreve que tem muito interesse por trabalhos que criam uma relação com a cidade e com o trânsito que nela acontece e que aprecia a experiência proposta pela rua. Ao ser questionado se já performou em algum espaço público e quais as memórias que reverberam em seu corpo, tanto de cunho pessoal quanto artístico em relação com a cidade, recorda-se de uma memória marcante e poética que a performance promoveu ao Grupo X de Improvisação em Dança, do qual é integrante. Contou que estavam reconhecendo os espaços da Praça do Santo Antônio Além do Carmo, na cidade de Salvador, para uma apresentação que iriam realizar no dia seguinte.

Como parte da investigação, analisaram os espaços e as ruas que poderiam contribuir para criar surpresas e dinâmicas para a apresentação e, nesse processo, relata sobre um fato: “Passamos em frente a uma casa/bar onde uma senhora idosa estava na janela ouvindo Roberto Carlos. Sem combinarmos, todos os dançarinos começaram a dançar como se estivéssemos em um baile, ali na frente daquela janela” (CARMO, entrevista, 2020). Nesse momento de experimentação depararam-se com um estado de performatividade, pois, de acordo com Edu O.:

[...] Um taxista passou, parou, saltou do carro que deixou ligado e veio se juntar à nossa dança, emocionado e surpreso com a cena. Então, é importante compreender que nesses espaços a cena já acontece, sem ensaios, a performance se desenrola no encontro com o ambiente. Impossível tentar fingir que não estamos ali (CARMO, entrevista, 2020).

Então, é possível compreender que a intervenção tem a possibilidade de transformar a vida cotidiana da pessoa que transita, atravessa e é atravessada pela experiência estética. Provavelmente, aquele taxista não sairia para dançar se aquele momento não fosse mobilizador e o sensibilizasse ao ponto de compor a ação.

Ao pensar sobre a ideia do que é *cidade* no imaginário social, muitas pessoas a identificam com enormes prédios; trânsito com barulhos estridentes, com carros, motos e ônibus ocupando as vias; lanchonetes lotadas; lojas com fluxo infinito; farmácias a cada esquina; inúmeros hospitais privados e um público; além da desigualdade social pelos diferentes bairros; e, por último, praças provavelmente vazias por conta da correria cotidiana que a zona urbana sustenta.



A definição de cidade está associada à concentração exponencial da população, das atividades industriais, bem como culturais. Porém, apesar de seu funcionamento opressivo, deve-se concordar com João do Rio, em seu livro *A Alma Encantadora das Ruas* (1908), quando questiona os significados para rua que são atribuídos pelos dicionários e afins:

Os dicionários só são considerados fontes fáceis de completo saber pelos que nunca os folhearam. Abri o primeiro, abri o segundo, abri dez, vinte enciclopédias, manuseei in-folios especiais de curiosidade. A rua era para eles apenas um alinhado de fachadas por onde se anda nas povoações. (RIO,1908, p. 10).

A compreensão de cidade composta por ruas, vias, praças e monumentos que se constituem do concreto é também lugar da memória, constituída pelas subjetividades, pela poesia. Para João do Rio, “as ruas são entes vivos, as ruas pensam, têm ideias, filosofia e religião” (RIO, 1908, p. 19). Ou seja, a cidade guarda a soma de histórias que se apresentam como realidades múltiplas, que constituem sonhos, mas também pesadelos, em função das desigualdades e exclusões sociais que ela gera e reproduz.

Ao refletirmos sobre essa construção social desigual, é possível perceber que a cidade não é pensada para todas as pessoas. Decerto, quando pensamos nos corpos das pessoas com deficiências, percebe-se a falta de políticas públicas em vigência que atendam essa grande parte da população. A falta de acessibilidade nos espaços públicos é um exemplo. A cidade é um direito da pessoa com deficiência e esta deve usufruir de e se sentir segura naquela, e é dever do Estado cumprir suas responsabilidades perante os cidadãos.

O Estatuto da Pessoa com Deficiência afirma, em seu Livro I, Título I, Capítulo I, Artº8 que:

É dever do Estado, da sociedade e da família assegurar à pessoa com deficiência, com prioridade, a efetivação dos direitos referentes à vida, à saúde, à sexualidade, à paternidade e à maternidade, à alimentação, à habitação, à educação, à profissionalização, ao trabalho, à previdência social, à habilitação e à reabilitação, ao transporte, à acessibilidade, à cultura, ao desporto, ao turismo, ao lazer, à informação, à comunicação, aos avanços científicos e tecnológicos, à dignidade, ao respeito, à liberdade, à convivência familiar e



comunitária, entre outros decorrentes da Constituição Federal, da Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência e seu Protocolo Facultativo e das leis e de outras normas que garantam seu bem-estar pessoal, social e econômico. (BRASIL, 2019)

Apesar disso, como dito antes, a jurisdição, na prática, não está garantindo o direito de pessoas com deficiências à cidade. O Brasil sofre com a cegueira imposta pelo impacto da desigualdade social, e isso se reflete diretamente nos corpos das pessoas com deficiências. As desigualdades sociais foram agravadas desde 2020 com a pandemia global surgida em decorrência da Covid-19. Como a doença tem um grande nível de contágio, uma das recomendações da Organização Mundial de Saúde (OMS), durante o período de maior contágio entre a população, é que as pessoas se mantivessem mais isoladas socialmente. Essa recomendação afetou a vida de milhões de pessoas no mundo inteiro. No entanto, para muitas pessoas com deficiências, a realidade pouco mudou aqui no Brasil, pois o isolamento social não é nada novo para elas, que já vivenciam historicamente, de modo impositivo, o isolamento social.

De acordo com a reportagem divulgada no site G1,³ nos meses iniciais da pandemia, intitulada “4 pessoas com deficiência relatam a rotina nos tempos de Covid-19: preciso tocar nas coisas e nas pessoas para me situar”, as entrevistadas falam sobre as dificuldades de seguir as recomendações de proteção da OMS, pois as pessoas com deficiências, em sua maioria, fazem parte do grupo de risco à Covid-19. Por esse motivo, essas quatro mulheres na reportagem reivindicavam por medidas pontuais e, sobretudo, pela garantia dos direitos.

Segundo a repórter Laís Modelli (2020), as pessoas com deficiências trabalham, estudam e chegam a ficar em casa uma semana, porque se forem para a rua irão enfrentar diversos obstáculos por falta de acessibilidade. E esta dificuldade é anterior aos acontecimentos da pandemia. Trata-se de um fato presente no espaço urbano, nos espaços culturais, em prédios públicos e privados, no transporte público, dentre tantos outros espaços.

Em pleno século XXI, torna-se necessário que as pessoas com deficiências tenham o direito de se sentirem como parte da cidade. Torna-se pungente a instauração de políticas públicas para a reeducação da sociedade e, nesse contexto, a pauta da acessibilidade precisa ser atitudinal. Como afirma Andreza Nobrega, é necessário:

3 Reportagem: 4 pessoas com deficiência relatam a rotina nos tempos de Covid-19: ‘Preciso tocar nas coisas e nas pessoas para me situar’. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/05/04/4-pessoas-com-deficiencia-relatam-a-rotina-nos-tempos-de-covid-19-preciso-tocar-nas-coisas-e-nas-pessoas-para-me-situvar.ghtml>. Acesso em: 13 jan. 2022.



[...] refletir sobre nossas crenças, valores e práticas frente à pessoa com deficiência, seja na escola, no campo do trabalho, nas práticas recreativas e no lazer, é o ponto inicial para identificar as barreiras instauradas, seja pelas nossas atitudes, traduzidas em comportamentos preconceituosos, seja pela falta de informação, que sustentam práticas discriminatórias e acabam por nos distanciar de uma sociedade inclusiva. (NOBREGA, 2012, p. 33)

A partir dessa reflexão, vale ressaltar os inúmeros problemas que estão presentes no âmbito da cidade, por meio de barreiras que dificultam a vida das pessoas com deficiências. Edu O. relata sobre a dificuldade de se viver em uma cidade com mobilidade caótica, que não é pensada para pessoas como ele:

Confronta-se com diversos obstáculos como calçadas quebradas, irregulares, sem rampas, transporte público (ônibus, táxis ou aplicativos) completamente desrespeitoso e violento com as pessoas com deficiência. Além disso, relata sobre a falta de uma fiscalização em prédios públicos e privados sem cumprimento mínimo das normas de acessibilidade (CARMO, entrevista, 2020).

Essa realidade persiste mesmo com a implementação da *Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (2015)*,⁴ que trata da promoção de espaços acessíveis, tanto para a pessoa com deficiência como para aquelas que possuem mobilidade reduzida. Edu O. questiona, sobretudo, a falta de acessibilidade atitudinal nas pessoas, o que resulta em agravamento ainda maior das circunstâncias rumo a uma vida acessível na cidade, como: carros estacionados em cima de rampas e nas vagas destinadas às pessoas com deficiência; motoristas grosseiros que recusam as corridas quando veem a cadeira de rodas; funcionários de estabelecimentos completamente despreparados para atendê-los. Tais ações refletem a dificuldade dos indivíduos em cumprir os direitos das pessoas com deficiência estabelecidos por lei.

Enfim, minha experiência com as viagens pelo Brasil também me faz afirmar que esse é um problema que enfrentamos em todas as cidades brasileiras, apesar de termos uma legislação que garante nossos direitos, mas que nem mesmo o Estado cumpre. (CARMO, entrevista, 2020)

⁴ BRASIL, Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência. LEI N° 13.146, DE 6 DE JULHO DE 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm. Acesso em: 25 dez. 2022.



Frente a tantas dificuldades, torna-se evidente a falta de investimento e promoção de políticas públicas em vários contextos, inclusive naqueles que visam sensibilizar a sociedade para o respeito a esses corpos não normativos e não bípedes.

Edu O., na fase atual de suas pesquisas, vem abordando discussões sobre a bipedia, de tal modo que esses estudos estão ganhando grande importância tanto na pesquisa teórica quanto nos trabalhos artísticos. Dessa forma, para Edu O., no texto *Fissuras pós-abissais em espaços demarcados pela bipedia compulsória na dança*, o autor salienta que “a bipedia não se estabelece numa relação oposta à deficiência física de quem não anda, mas determina seus privilégios e delimita seus espaços em relação a todas as deficiências” (CARMO, 2020a, p. 55). A bipedia parte de uma pesquisa física e biológica que procura compreender as relações de poder sobre a pessoa com deficiência.

Edu O., a partir do manifesto *Carta aos bípedes*, vem refletindo e buscando tensionar e denunciar a estrutura organizacional do Estado, abarcando instituições que reafirmam as diferenças normativas impostas sobre o corpo com deficiência, impondo-lhes limite de participação. Assim sendo, seus questionamentos abrangem inclusive o entendimento de políticas públicas, pois, algumas destas políticas compreendem a acessibilidade de pessoas com deficiência apenas em espaços que já possuem uma perspectiva inclusiva, segregando o limite de participação social e conseqüentemente artística desses artistas a determinados espaços e eventos mesmo que voltados para a discussão da inclusão.

O artista Edu O., em uma viagem recente de avião, realizada pela companhia aérea Latam, publicou em sua conta de Instagram, “@eduimpro”, no dia 01 de julho de 2022, uma denúncia acerca da falta de aplicabilidade dos direitos e da lei com relação ao uso das cadeiras com maior acessibilidade para as pessoas com deficiências. Na publicação, a denúncia do artista e pesquisador informa que as pessoas com deficiência, os cadeirantes, são colocados no assento de fileiras de número 3; já a fileira de número 1 é destinada para as categorias de cartões *premium* ou por pessoas que possuem maior poder aquisitivo, podendo adquirir o referido assento.

@latamairlines totalmente capacitista, desrespeitosa com os direitos das pessoas com deficiência e com a Lei Brasileira de Inclusão, a Lei que nos garante prioridade nos atendimentos e serviços, enfim... precisa ter alguma lei, algum



órgão que fiscalize e puna esses abutres da aviação que vivem apenas em função de dinheiro.

A primeira fila ocupada por quem tem dinheiro e paga por um privilégio ridículo. Para mim, é a única possibilidade de alguma autonomia de chegar e sentar na poltrona sem precisar da ajuda dos bípedes.

VOCÊS, BÍPEDES, ME CANSAM E TIRAM MINHAS FORÇAS!⁵

Portanto, nos estudos atuais, Edu O., no manifesto *Carta aos bípedes*, afirma que a bipedia “não se trata da maneira de andar, é sobre o sistema de opressão pautado numa construção também histórica da normalidade, assim como é construída a ideia de deficiência” (2020b). Logo, o entendimento da deficiência desviou-se do viés físico e biológico, conforme apontado por Petra Kuppers (2014, p. 3), a partir do modelo social e “mais recentemente com o modelo histórico-cultural, compreendo a bipedia não como meio de locomoção sobre dois membros, característica de algumas espécies animais, porém ligada ao entendimento da normalidade – construída historicamente sobre privilégios e parâmetros que sustentam diversos interesses” (CARMO, 2020a, p. 53).

Já Estela Lapponi, artista de São Paulo – SP, em entrevista concedida a este trabalho, escreve sobre as dificuldades de locomoção que encontra na cidade, principalmente por não ser pensada para as pessoas, mas para os carros. Ao pensar a cidade para uma pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida, percebe-se o quanto esses transeuntes são cerceados de vivenciarem e de se apropriarem da cidade na mesma dinâmica que outros. Por isso, é de extrema necessidade pensar-se na construção de instituições, espaços públicos e privados a partir de um lugar coletivo que acolha a diversidade dos corpos que transitam, para que, assim, todos possam sentir a cidade verdadeiramente como sua.

Ao refletirmos sobre os artistas com deficiências, é preciso compreender inicialmente que tratamos de corpos potentes a serviço das suas criações. São, portanto, pessoas que precisam ser vistas como capazes de apresentar trabalhos que abordem outras temáticas; são produtores e pesquisadores das artes, protagonistas da sua produção e criação artística.

⁵ Edu O. VOCÊS, BÍPEDES, ME CANSAM E TIRAM MINHAS FORÇAS! 01 de julho de 2022. Instagram. Perfil de @eduimpro. <https://www.instagram.com/reel/CfcLUWJkti/?utm_source=ig_web_copy_link> Acesso em: 05 jul. 2022.



Para Lapponi, sendo todos os corpos diferentes, então não é cabível referir-se a um corpo com deficiência como diferente. O processo de criação será distinto independente da deficiência do corpo, pois cada corpo tem uma forma única de se expressar.

Em um grupo de pessoas, todas sem deficiência, quem é igual? Quando nos referimos à criação artística, falamos de indivíduos expressando a seu modo. Arte e criação é de toda pessoa, uns se profissionalizam e vivem disso, outros apenas como hobby. O que quero dizer que como artista contemporânea, penso que o fazer artístico está diretamente conectado ao como você quer expressar tal assunto ou tema, seja na linguagem que for, a minha criação é única, como a tua também é. E não digo isso porque eu tenho uma deficiência e você não tem, mas porque somos pessoas antes de tudo diferentes. Entende o que quero dizer? (LAPPONI, entrevista, 2020).

Mas qual é a vivência desse artista para se sustentar, atuar, viver, diante da atual conjuntura brasileira? Diante de uma sociedade extremamente desigual, na qual falta acessibilidade e falta respeito pelas alteridades?

Para Lapponi, o artista que possui uma deficiência não pode se contentar em ser incluído somente nas programações artísticas de instituições privadas e públicas que são designadas apenas aos artistas com deficiências. Ou seja, é preciso buscar afirmação por outras vias insistentemente; é necessário propor trabalhos artísticos além destes editais específicos, que abordam a temática da deficiência. Como alerta a artista e performer,

[...] é preciso ter total consciência da representação do “eucorpo”, no que se refere ao saber de si enquanto corpo que é lido pela sociedade como: ‘O diferente’, ‘O estranho’, ‘O perturbador’, O corpo INTRUSO; e portanto, o conhecimento da potência transformadora que tem seu trabalho, [pois] esse artista tem que lutar muito, estudar muito, observar muito pra aguentar o tranco, pois não é fácil romper uma caixa da INCLUSÃO. (LAPPONI, entrevista, 2020)

É preciso entender que os artistas com deficiência não podem se limitar a esses espaços inclusivos. Devem ocupar também outros espaços. A colocação de Lapponi se dá no sentido de que o



artista, além de lutar por acessibilidade, precisa lutar por visibilidade quanto a ser independente da sua deficiência, pois o corpo da pessoa com deficiência é, muitas vezes, inferiorizado tanto pelo padrão de um corpo ideal, como pelos valores preconceituosos colocados em prática na sociedade. Esses sujeitos vivem em uma constante militância através da própria arte e do corpo, lutando pelos seus direitos. Apesar de ser lamentável ter de brigar por direitos básicos, nos tempos de hoje, isso ainda é necessário.

Diante da atual conjuntura brasileira, em que o Ministério da Cultura foi extinto em 2019, os artistas independentes, que não conseguem sobreviver com bilheteria, editais, entre outras formas de fomento, estão sentindo a dificuldade de sobreviverem diante de um governo que não possui uma atenção para os artistas. Devido às rupturas de editais, teatros quase vazios, festivais estão sendo cancelados por falta de verba e, agora, também, em função da pandemia relacionada à Covid-19 e com um governo que age contra as políticas públicas de cultura.

Como aponta Edu O. sobre os artistas e as políticas públicas:

Os artistas independentes vivem na dependência das políticas públicas de editais ou festivais, por exemplo, como qualquer artista e aqui enfrentamos a concorrência com a bipedia porque, geralmente, as comissões de seleção são formadas por bípedes que têm uma perspectiva distorcida e preconceituosa sobre nossa produção (CARMO, entrevista, 2020).

Diante dessa fala, é possível perceber a falta de responsabilidade e recepção profissional das pessoas que não possuem deficiência. Decerto os corpos desses sujeitos são discriminados por uma sociedade que não tem uma aproximação com a temática sobre a pessoa com deficiência, isto é, necessita pensar em alteridade para que se respeite os diferentes corpos que compõem a cidade.

Assim, não encontramos muitas alternativas para a manutenção do nosso trabalho. No Brasil, são raríssimos os artistas com deficiência que vivem de sua arte. Conheço poucos e sempre são os mesmos que circulam pelos espaços. Quando muito, ainda somos relegados aos espaços exclusivamente inclusivos, como se nosso trabalho falasse apenas sobre deficiência, acessibilidade, inclusão/exclusão [...] (CARMO, entrevista, 2020).



Necessitamos, portanto, em nossa sociedade, e em nossas cidades, ampliarmos nossa capacidade de compreensão sobre os artistas, para que comecemos a pensar nas pessoas com deficiências como autônomas. Além disso, lembrar que a arte é revolucionária e não aceita e/ou não permite exclusão. Segundo Edu O. (CARMO, 2019, p. 82), é possível perceber um pensamento bípede sobre a presença das pessoas com deficiências na Dança, como se a criação do artistas com deficiências tivesse menos qualidade. O artista baiano também afirma, através da sua vivência, que esse pensamento ainda é muito recorrente nos espaços de formação, produção e criação artística.

ACESSIBILIDADE E CIDADE: O ARTISTA E SUAS RELAÇÕES COM O ESPAÇO

Na realização de processos criativos é necessário pensar sobre a *acessibilidade* desde a criação, divulgação da obra até sua apresentação, no intuito de ampliar a democratização do acesso às produções culturais, apesar da falta de recursos que os artistas independentes enfrentam. Torna-se preciso traçar estratégias para que mais pessoas tenham acesso às produções artísticas voltadas para o público com deficiência, bem como aos trabalhos desenvolvidos por artistas com deficiências. Por isso, torna-se importante que a compreensão de acessibilidade não esteja apenas através de cartazes ou espaços já consolidados para o respectivo público, em que pese essa questão vir sendo um grande desafio.

A fala de Edu O. explicita a situação: “Enfrentamos a dificuldade de orçamentos enxutos que dificultam maior investimento, mas a acessibilidade é prioridade em nossos projetos” (CARMO, entrevista, 2020). Acontece que, para não reproduzir a bipedia, é preciso recriar maneiras de produção cultural e garantir os direitos presentes nas leis para que esses sujeitos se sintam parte



da sociedade em que vivem. Se, por um lado, o artista não se preocupa em pensar a acessibilidade no processo de criação e produção e não cumpre as leis, por outro lado, muitas vezes por falta de verba, tampouco reivindica a responsabilização dos espaços culturais com relação à acessibilidade em todos os projetos e editais. Desse modo, o artista tem uma visão bípede que inviabiliza a pessoa com deficiência. O artista, em *Carta aos bípedes #5*, reitera: “Você entende? O pensamento bípede está em todo canto, domina todos os espaços e nos invisibiliza, nos recusa em todos os setores da rede de produção cultural” (CARMO, 2020b).

Para compreender a cidade pela via do sensível, é necessário que ela seja criada a partir de uma esfera de possibilidades sensoriais percebidas através dos sentidos: audição, paladar, olfato, visão e tato, que estimulam interna ou externamente o afeto entre cidade e sujeito. O pesquisador Carlos Alberto Ferreira da Silva, em sua tese de doutorado (2018), destaca um princípio somático-performativo que se tornou basilar para a criação da encenação somático-performativa *Cidade Cega*, o princípio de *Acessibilidade Universal e Inclusiva*, que foi gerado e classificado pelo autor. A partir desse princípio somático-performativo, torna-se de suma importância o cumprimento de algumas demandas, de modo que os trabalhos em artes que envolvam pessoas, temáticas, espaços e recursos possam garantir algumas especificidades na área da acessibilidade. Nesse sentido, com base nas leis de acessibilidade e no direito da pessoa com deficiência, a discussão desse princípio somático-performativo torna-se um dos aspectos pilares para a realização de um trabalho em Artes Cênicas, pois o princípio “fundamenta-se na relação com as próprias leis, sendo que, muitas vezes, as mesmas não são colocadas em práticas, por isso, faz parte da característica do performer friccionar o Estado e questionar por meio da arte por mudanças” (FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 116).

A Pesquisa Somático-Performativa vem contribuindo com os estudos e pesquisas nas artes, pois é uma área de pesquisa da cena e para a cena. Por isso, a Pesquisa Somático-Performativa auxilia o artista-pesquisador a ter uma habilidade única: transformar dicotomias seculares em modos somáticos e ecológicos de vida contemporânea com/pela Prática como Pesquisa. (FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 115)

Com isso, a encenação *Cidade Cega*, composta por atores com deficiência visual, aborda questões sobre o sensível na cidade, porque propõe, a partir de uma intervenção urbana, uma experiência prática com a cidade, a cegueira e o transeunte.



Cidade Cega é uma encenação com atores/performers cegos, sendo eles Cláudio Vilas Boas, Cristina Gonçalves, Gilson Coelho, Rutiara Garcia e Valmira Sales. São artistas que moram na região periférica de Salvador – BA e compõem o Grupo Teatral Noz Cego. No desenvolvimento da encenação, o público participa da vivência e da experiência com os olhos vendados. Dessa forma, propõe-se uma investigação sobre o termo, compreendendo-o de maneira simbólica, como uma importante válvula nos estudos performativos, sobretudo, pela potência de utilizar dos diferentes sentidos no processo criativo de maneira intervencionista. Para o autor, “compreender a cidade pela via do sensível é possibilitar a chance de viver pelo viés da liberdade e da alteridade; é poder sentir a possibilidade de andar e praticar a cidade de uma forma autônoma, valorizando tanto a vida como o outro” (FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 29).

Logo, perceber a cidade pelo sensível é criar uma relação com as ruas, os becos, as praças; é sentir aquele espaço como seu; é cuidar do seu para cuidar do outro; é questioná-lo também e propor outras formas de se relacionar com os espaços. Se nossas atitudes partissem do sensível, provavelmente poderíamos conquistar um mundo que respeitasse as diferenças dos seres humanos. Entretanto, estamos sempre pensando no futuro devido à correria cotidiana, esquecendo o presente, a porosidade e as trocas sensíveis. Tal como escreve Ferreira da Silva:

A sociedade não consegue perceber o outro! Durante um trajeto é compreensível que o sujeito, ao sair de casa, traga consigo seus inúmeros problemas, pensamentos e questões; o percurso é movido de coisas que surgem na cabeça, como o filho que está doente; a mãe que está internada; o compromisso logo mais; o casamento que está a chegar; os trabalhos da universidade; a briga com o namorado; pensamentos que ocupam a mente, fazendo com que o sujeito deixe de viver o aqui e o agora [...] (FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 219).

Decerto, as estruturas na cidade deveriam ser construídas para facilitar a vida dos indivíduos, mas, infelizmente, elas na verdade são reflexo da exclusão, como a de pessoas com deficiências. Ferreira da Silva afirma que a deficiência está na cidade como um todo:

A cidade sofre mutilações em benefício de alguns; a meu ver, a deficiência está nas ruas, nos transportes, no contexto atual, pois a constroem deficiente. O



Estado não considera esses outros sujeitos que ocupam as vias; não percebem a deficiência urbana, as pessoas com deficiência se tornam o problema, e não a estrutura. (FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 219).

A cidade não é pensada a partir do sensível, não é elaborada para todos. Em suma, o sensível aqui é de extrema necessidade para a (re)construção de uma cidade sem exclusão, assim como para a prática artística na cidade com a criação de trabalhos, respeitando todos os corpos e sendo acessível para todos.

Diante das transformações das artes nos contextos urbanos, que vêm cada vez mais se fazendo presentes, pensar o sensível torna-se importante para o artista que realiza um processo criativo, com o princípio de perceber a relação que se cria de acordo com o que a cidade provoca, isto é, o sensível como uma compreensão de inclusão. Deve-se pensar a relação entre a cidade e o sensível durante todo o processo de criação, da produção à finalização.

Estela Lapponi, durante a entrevista, diz que já fez muito teatro de rua, entretanto sempre percebia as dificuldades relacionadas à falta de acessibilidade, o que dificultava a apreciação e a fruição; mas, mesmo com as dificuldades, ainda hoje, a artista continua a se apresentar com performances, levantando em seus trabalhos temas que abordam as inseguranças que tem com a rua e o quanto o espaço urbano afeta o trabalho artístico.

A rua dá um medo, um frio na barriga e nos coloca em estado de alerta, mais que a conhecida atenção que temos numa cidade como São Paulo e ainda mais quando estamos em estado performático, é uma soma das duas atenções que criam um terceiro estado, ampliado, poroso (LAPPONI, entrevista, 2020).

Sobre criar um trabalho para ser feito na rua, esse processo de criação precisa ser elaborado e composto junto à rua, pois é um espaço que tem um ritmo acelerado, um fluxo intenso de acontecimentos. Ao mesmo tempo, os percalços que ocorrem na cidade passam a ser um elemento dramático para as composições do artista. Dessa forma, vale salientar a importância de que os processos de trabalhos artísticos sejam compostos também por pessoas com deficiências. Estela acredita que:



[...] obviamente [ao meu ver, claro!] você precisa considerar a autonomia desses corpos no espaço, então você precisará visitar previamente o espaço para entendê-lo sob o ponto de vista da acessibilidade, para além da inspiração. Porque é importante garantir a autonomia na criação de todos os corpos. (LAPPONI, entrevista, 2020).

Em suma, é preciso considerar o corpo desse sujeito como um corpo que escolhe sobre as questões que o movem, o que quer abordar? Como? O que quer expressar? Por quê? Como quer elaborar o trabalho artístico? Mas é preciso deixar esse corpo livre para entender as demandas que solicita para ser incluído na poética do processo artístico e político nos âmbitos da Acessibilidade Cultural.

Edu O. questiona também sobre o que é ser esse artista com deficiência, artista esse que tem uma experiência única, como, aliás, todo artista tem. Porém, cada um tem sua especificidade, como também cada projeto determina um procedimento, uma pesquisa, uma metodologia, uma escolha, um questionamento, uma estética artística. Seguidamente, aborda também as estratégias que precisa ter na sua cidade, não por sua deficiência, mas porque o artista na rua está propício às interações que a cidade propõe.

No meu caso, cadeirante, busco compreender as possibilidades de relação com o espaço cênico, rotas de fuga, caso haja algum imprevisto (como no caso dos cachorros correndo atrás da cadeira), por onde é possível ou não passar com a cadeira. As cenas de chão eu procuro proteger o meu corpo com roupas maiores, luvas, botas. A relação com o corpo sem deficiência eu acredito que não deve ter diferenciação, necessariamente, por ser um trabalho de rua, mas compreender a construção de discursos desierarquizantes entre corpos com e sem deficiência nos trabalhos artísticos, seja ele qual for. (CARMO, entrevista, 2020)

Dessa forma, o artista e docente nos apresenta as estratégias de fuga que são importantes para os imprevistos que ocorrem com ele e a cadeira de rodas. Diante disso, compreendemos que o direito à cidade precisa ser universalizado, garantido a todas as pessoas, de tal forma que pessoas com deficiências se sintam no mesmo patamar de garantia de direitos e não com a sensação de que um corpo é superior a outro. Sendo assim, a criação do trabalho do artista parte daquilo que o sensibiliza, que o toca, sobretudo, no que diz respeito às suas especificidades.



Ao realizar um trabalho na rua, é preciso estar atento, pois a cidade é um espaço aberto, que está em funcionamento cotidiano, com várias atividades distintas e que irão interferir no trabalho artístico. Assim, como aborda Edu O., “[...] o trabalho com improvisação nos exige atenção e percepção apurada com o entorno para que o jogo cênico aconteça. Então, estar na rua ou em espaços urbanos é uma fonte rica para nossa criação” (CARMO, entrevista, 2020).

Para Edu O., o artista precisa costurar dramaturgicamente seu trabalho com a rua e estar presente para se relacionar com as diversas interferências e possibilidades que ela traz, desde o ônibus que passa, a criança que entra em cena, o cachorro que corre atrás da cadeira até os obstáculos que aparecem no trajeto urbano, como o lixo na calçada. Portanto, a intervenção urbana precisa estar aberta para dialogar com os improvisos que se farão presentes ao longo da realização da ação.

A intervenção urbana como expressão artística necessita fazer com que o artista se sinta envolvido/questionado/humanizado com a obra de tal modo que, ao longo da realização no espaço público, haja uma relação entre o meio, a obra e o espectador. Assim, é possível compreender que “estas obras-manifestações não possuem o seu valor estético aderente à forma, mas sim à sua condição de acontecimento-efêmero, em que a participação do público faz-se, muitas vezes, relevante e, simultaneamente, imperceptível” (CARTAXO, 2009, p. 03).

Sendo assim, compreender a reaproximação entre o sujeito com deficiência e o mundo faz-se necessário nos tempos atuais, uma vez que as cidades ainda são inacessíveis, segregadoras e normativas. Portanto, entender a intervenção urbana pela perspectiva do sensível na cidade torna-se elementar para que mudanças ocorram no nível social, cultural e político.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta escrita buscou traçar relações entre o sensível e a cidade através da prática urbana e das experiências artísticas, com ênfase na vivência das pessoas com deficiências como interventora. Para tanto, dois artistas foram entrevistados, Edu O. e Estela Lapponi, além da menção à encenação somático-performativa *Cidade Cega*, que tem em sua ficha técnica a maioria dos realizadores composta por pessoas com deficiência visual.

Para a compreensão das experiências desses corpos nos espaços pelos quais transitam, outros atravessamentos compõem a reflexão, como as pesquisas de Andreza Nobrega, Carlos Alberto Ferreira da Silva, Ciane Fernandes, Petra Kupperts e Zalinda Cartaxo, que estimularam algumas reflexões sobre o tema em questão.

Os estudos sobre a cidade partem de um eixo que não se esgota, pois o tema da acessibilidade é uma questão emergente tanto nas capitais, quanto nas cidades do interior. É necessária a ampliação das discussões e das reflexões sobre a cidade e a inclusão, a fim de transformar as inquietações vivenciadas diariamente por diferentes corpos e o contexto segregador do espaço urbano.

A partir dos relatos e da fundamentação teórica, a cidade foi vista como um espaço de exclusão que “escolhe”, “proporciona”, “limita” quais corpos podem transitar por ela, devido ao seu ritmo de reprodução. Por essa razão, é preciso pensar no sensível para criar uma relação do corpo com os espaços, pensar esses dois juntos, criar uma conexão através dos sentidos. Dessa maneira, poder-se-á compreender a necessidade de cada corpo, como a necessidade da mobilidade.

Os espaços precisam buscar maneiras de se reinventar, sejam eles espaços considerados ou não artísticos, para que pessoas com deficiências tenham mais condições de elaborar poéticas de criação para vivenciá-los.

Por esta razão, Edu O. e Estela Lapponi ressaltaram o quão dificultoso é realizar processos criativos em lugares que não são acessíveis. Os artistas e pesquisadores salientam a importância de um



espaço inclusivo e acessível, pois os artistas com deficiências não podem se apresentar apenas em festivais, eventos e em espaços voltados para a área da inclusão. Como artistas, precisam ter acesso e condições de se apresentarem em qualquer espaço, de qualquer temática.

Portanto, os corpos das pessoas com deficiências, quando se apresentam em espaços públicos, assumem um estado político de modificação dos espaços coletivos. Logo, a Prática como Pesquisa (*Practice as Research*) se realiza por meio das pesquisas acadêmicas e artísticas praticadas por Edu O. e Estela Lapponi, bem como na encenação somático-performativa *Cidade Cega*, norteando a investigação e determinando não somente a maneira de se pesquisar, mas também a forma de se refletir sobre a deficiência pela prática, pela arte, pela dança, pela performance.

Percebe-se a importância artística e pedagógica das pesquisas de Carlos Eduardo Oliveira do Carmo nos espaços educacionais, artísticos, políticos e sociais, trazendo questionamentos e inquietações através de encenações que dialogam de forma direta com a vida, a prática e a pesquisa. O mesmo se delineia com Estela Lapponi, que através de seus inúmeros trabalhos artísticos e performativos, propõe um fazer criativo nas artes como modo específico e múltiplo de gerar conhecimentos acerca de temas e discussões sobre a deficiência, como, por exemplo, *Seliberation #1* – videoperformance e instalação, que celebra os 24 anos como Pessoa com Deficiência (DEF), após passar por um acidente vascular cerebral (AVC), ou seja, as abordagens criativas partem de suas próprias pesquisas guiadas, baseadas e vividas a partir da prática artística.

Em suma, a partir das entrevistas realizadas com os artistas supracitados, percebeu-se o quanto é necessário pensar uma cidade sensível, a fim de significar, através do corpo, um lugar de pertencimento por meio das práticas artísticas. Assim, a compreensão de cidade sensível contribui para a necessidade de se pensar em uma cidade acessível. Isso ocorre porque a arte é revolucionária, social e política, além de ser responsável por gerar reflexões nos transeuntes, nos gestores, nos políticos, nos artistas.



REFERÊNCIAS

- » BOLLNOW, Otto Friedrich. *O homem e o espaço*. Curitiba: Editora UFPR, 2008.
- » BRASIL. 2015. *Estatuto da pessoa com deficiência*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm#art111. Acesso em: 13 jan. 2022.
- » BRASIL, 2019. *Estatuto da Pessoa com Deficiência 3ª edição*. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/554329/estatuto_da_pessoa_com_deficiencia_3ed.pdf. Acesso em: 13 jan. 2022.
- » CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do. Desnudando um corpo perturbador: a “bipedia compulsória” e o fetiche pela deficiência na Dança. *TABULEIRO DE LETRAS*, vol.: 13; n. 2, dez. 2019.
- » CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do. Fissuras pós-abissais em espaços demarcados pela bipedia compulsória na dança. *Ephemeria Journal*, vol. 3, nº 5, Maio/Agosto de 2020(a).
- » CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do. *Carta aos bípedes*. O Corpo Perturbador, Junho de 2020(b). Disponível em: <http://ocorpoperturbador.blogspot.com/2020/>. Acesso em: 07 jan. 2022.
- » CARTAXO, Zalinda. ARTE NOS ESPAÇOS PÚBLICOS: a cidade como realidade. *O PERCEVEJO ONLINE*. v. 1, n. 1 (2009). Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/381>. Acesso em: 07 jan. 2022.
- » FERNANDES, Ciane. InterAções Intersticiais: O Espaço do Corpo do Espaço do Corpo. *In: Espaço e Performance*. MEDEIROS, Maria Beatriz de MONTEIRO, Mariana F. M. (org.). 1 ed. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2007, v. I, p. 27-48.
- » FERNANDES, Ciane. A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa. *In: ABRACE – Arte, Corpo e Pesquisa na Cena: Experiência Expandida*. 1ed. Belo Horizonte: ABRACE, 2016, v. 1, p. 105-113.
- » FERREIRA DA SILVA, Carlos Alberto. *Cidade Cega: uma Encenação Somático-Performativa com atores/performers com deficiência visual na cidade*, 2018. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia – Salvador – 2018.
- » KUPPERS, Petra. Educação Acessível: estéticas, corpos e deficiência. *REVISTA CENA*, v. 15, p. 13, 2014.



- » LEFEBVRE, Henri. *Espaço e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- » MODELLI, L. *4 pessoas com deficiência relatam a rotina nos tempos de Covid-19: 'Preciso tocar nas coisas e nas pessoas para me situar'*. G1, cidade de publicação, 04/05/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/05/04/4-pessoas-com-deficiencia-relatam-a-rotina-nos-tempos-de-covid-19-preciso-tocar-nas-coisas-e-nas-pessoas-para-me-situar.ghtml>. Acesso em: 13 jan. 2022.
- » NOBREGA, A. *Caminhos Para Inclusão: Uma Reflexão Sobre Áudio-Descrição no Teatro Infanto-Juvenil*, Dissertação (Pós-Graduação em Educação) Universidade Federal de Pernambuco – Recife – 2012.
- » RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Domínio Público, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1908.
- » SPERLING, David. *Corpo + arte = arquitetura: proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark*. In: BRAGA, Paula (Org.) *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.



LABORATÓRIO DE PERFORMANCE

FRANCLIN CORREIA DA ROCHA

(Franclin Rocha), Educador/Ator/Performer/Produtor Cultural, é graduado em Licenciatura em Teatro pela UFBA, especialista em Arte-Educação Cultural Brasileira e Linguagens Artísticas contemporâneas pela UFBA. Dentre os trabalhos realizados, destaca-se como performer do espetáculo *Líquido, Gasoso e Pastoso* (2020), com a performance *Amor +*, Grupo Usina de Teatro; vídeo-dança *Bem me quer, Mal me quer*, do Lab de Performance Solos Ano II, do Balé do Teatro Castro Alves – BTCA, *Ará Irokó* (2021), *Eu não contei para o meu pai que tinha Aids* (2022) performance solo autobiográfica. E-mail: franclinprodutorssa@gmail.com

RESUMO

Desejei desatar nós, romper barreiras do indizível, do interdito, realinhar-me à vida, tomar as rédeas da vida, desdramatizar a aids, engajar pessoas pela cura, desconstruir o estigma, reconstruir narrativas positivas, desfazer silêncios, imaginários, iluminar a existência desses corpos soropositivos, de pessoas que vivem com HIV/AIDS. Essas tornaram-se minhas tarefas-saberes, como aluno-pesquisador, durante o Laboratório de Performance.

PALAVRAS-CHAVE:

Silêncio. Estigma. Aids. Laboratório. Cura.

PERFORMANCE LAB

ABSTRACT

I wished to untie knots, break barriers of the unspeakable and the interdicted, realign myself to life, take the reins of life, de-dramatise AIDS, engage people for healing, deconstruct the stigma, undo silences and imaginaries, reconstruct positive narratives and illuminate the existence of these bodies of people living with HIV/AIDS. These became my tasks-knowledge, as a student-researcher, during the laboratory.

KEYWORDS:

Silence. Stigma. AIDS. Laboratory. Cure.



“[...] Onde estão as positivas?”

As positHIVas estão em todos os lugares [...] Sendo devoradas no silêncio e ardendo no fogo da sua indiferença.

Indiferença que você aprendeu a cultivar e que mata corpos como o meu, mas como o teu também. “

(LOKA DE EFAVIRENZ, 2018)¹

O artigo traz uma provocação, por entender que

o silêncio e a indiferença às pessoas que vivem com HIV/AIDS por causa do estigma² social gera, a estes corpos soropositivos,³ discriminações e preconceitos. O objetivo é diminuir o silêncio e a indiferença sobre a urgente necessidade de tratar do tema HIV/AIDS. Com o fragmento da música *Hello, Vivas (Dando Version)*, autoria do Coletivo Loka de Efavirenz, questiono ser entre os alunos-pesquisadores da disciplina Laboratório de Performance aquele que fala abertamente e se expõe para tratar sobre a temática como abordagem para pesquisa através da Arte do Movimento, e indago sobre onde estão os outros pesquisadores soropositivos.

O espaço oferecido nos encontros, nas aulas, de forma on-line durante os meses de abril, maio e junho, apresentou-se como um lugar propício para a criação de diálogo e trocas de conhecimentos.

Neste artigo, tento lembrar a experiência, trazer minhas memórias a partir da poética que ia surgindo durante a vivência, e não a partir de uma ordem cronológica. Discorro, enquanto aluno-pesquisador, sobre uma tentativa de responder anseios e questionamentos. Afinal, o que me levou a falar abertamente sobre HIV/AIDS e expor minha sorologia para HIV/AIDS?

Na ocasião, aproveitei a disciplina Laboratório de Performance (TEA 794), do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, da Profa. Ciane Fernandes, que vem desenvolvendo, há mais de dez anos com estudantes da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a Pesquisa Somática-Performativa (PSP) para explorar a temática na investigação.

¹ Disponível em: <https://soundcloud.com/dando-afesta/hello-feat-loka--de-efavirenz-vivas--dando-version>. Acesso em: 05 jun. 2021.

² Para Ervin Goffman (1981,) estigma seria “[...] a situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena. (p. 4)

³ A sorologia está relacionada ao estudo analítico do soro sanguíneo. De forma prática, o principal objetivo do **exame de sorologia** é identificar a presença de antígenos pertencentes a vários microrganismos e de anticorpos que são desenvolvidos como resposta à presença destes agentes infecciosos no sangue do paciente. Através desse procedimento é possível identificar doenças como a Sífilis, Dengue, Herpes, HIV, Raiva, Toxoplasmose e várias outras. Disponível em: <http://www.laboranalise.com.br/exame-de-sorologia-para-que-serve/> Acesso em: 13 de nov de 2022.



Na escrita textual, de maneira criativa, dissidente, irei utilizar dois canais de comunicação que já foram por muito tempo interditados, como a boca e o ânus.

A boca por muito tempo foi e ainda é para alguns corpos positivos o emudecimento, o impedimento da fala, o lugar do medo, do segredo, do sigilo. Já o ânus, por onde sai a excreção, é uma das vias de contágio do HIV. Colocarei o cu na roda, na narrativa que é dissidente, também como uma forma transgressora, propondo uma outra lógica. Acabando com seu impedimento, quebrando paradigmas, derrubando seu entupimento. Dele sairá o mais puro excremento: a informação.

No artigo *Pode um cú mestiço falar?*,⁴ de Jota Mombaça (2015), a performance de Pedra Costa em *Verarschung 20* (2018) em videoperformance, o órgão é utilizado politicamente pelo performer como canal de deslocamento contrahegemônico da fala, comunicação e do prazer. Uma fala subalterna manifestada pelo cu. Uma fala à margem, aqui, na tentativa de inventar novas formas de me expressar.

Sobre a boca que deglute o alimento, trata-se de uma local territorializado como lugar de tortura de negros escravizados no período colonial: “[...] a máscara do silenciamento [...] usada por senhores brancos para evitar que africanas/os, escravizadas/os comessem cana-de-açúcar e cacau enquanto trabalhavam nas plantações [...]”, (KILOMBA, 2015, p. 33). Uma forma cruel e violenta de implementar mudez e medo, como explica a portuguesa Grada Kilomba, em seu livro *Memórias de uma plantação* (2015).

Pegando gancho nas ideias da escritora nordestina Jota Mombaça (2015):

No que diz respeito ao silêncio subalterno, gostaria de propor um movimento inspirado de Krabbe. Em lugar da pergunta sobre se pode ou não o subalterno falar, invoco outra: que ocorre quando umx subalternx fala? Desse modo, procuro relocalizar uma crise que tem, por muito tempo, servido para despotencializar a nós, sujeitxs fora das gramáticas da produção de saber. Ao invés de pôr em dúvida nossa capacidade de forjar discursos e saberes desde as subalternidades, escolho interrogar a capacidade dos marcos hegemonicamente consolidados de reconhecer nossas diferenças. Assim é que, no limite mesmo da minha pergunta, insinua-se ainda outra: pode

⁴ Disponível em: <https://medium.com/@jota-mombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915e-d9c61ee> Acesso em: 13 nov. 2022.



um saber dominante escutar uma fala subalterna quando ela se manifesta?
(MOMBAÇA, 2015, p.10)

E quando um soropositivo fala, ele é escutado? E quando fala, o que acontece? São perguntas que surgiram em um dos encontros on-line do Laboratório de Performance. Como outras perguntas, feitas pela Profa. Ciane Fernandes: “Como se move o que te move?” “Como nos movemos e somos movidos pela pesquisa?” Se nos movemos, de onde vem essa movência? Desse modo, nós, alunos-pesquisadores, dançamos delineando o processo de pesquisa guiado por modos dinâmicos do corpo como um todo, integrando sensação, sentimento, pensamento, intuição, pulsão e espaço, experiência e análise.

“O que é fundamental na pesquisa?” “O que é importante?” Lembro-me que os meses de laboratório foram determinantes para entender a relevância da disciplina, do tipo de pesquisa, incomum para mim, de outras vivências de laboratório. O trabalho desenvolvido de prática artística como pesquisa me ajudou a falar mais abertamente sobre HIV/AIDS, serviu como um caminho para ressignificar as imagens, o imaginário construído socialmente ao longo dos anos acerca da aids, de sua epidemia, além de afetar a minha escrita.

Os caminhos, e/ou o caminho para a pesquisa, foram descobertos coletivamente, em movimento. De maneira simultânea, integrada, afetuosa e cinestésica, por meio de uma conexão virtualizada, porém, com as presenças de todos os alunos-pesquisadores. Com/de nossos impulsos internos, de forma sincronizada, criatividade, imprevisível, em fluxo contínuo, dinâmico, de forma sensível, por meio de nossas células, abrindo, vibrando dentro e fora, interna e externamente.

A movência se dava com as diferentes poéticas, estéticas e narrativas. Um processo a ser realizado com a prática, a prática como pesquisa.

A Prática como Pesquisa implica em uma associação estreita e inerente entre pesquisa, criação e realização, como processos simultâneos e interdependentes de procedimentos, metodologias e construções de conhecimento, gerando ou não um resultado artístico (encenação, performance, iluminação, exposição etc.). (FERNANDES, 2013, p. 25)



A pesquisadora, colaboradora do PPGAC-UFBA, Melina Scialom, que vem desenvolvendo pesquisas em Educação Somática e Prática como Pesquisa Artística, explica que:

No caso da prática artística como pesquisa, a investigação extrapola a criação e o processo artístico e se torna o modo através do qual organizamos materiais diversos, com resultados para além do produto estético. Resultados que são compartilhados e reproduzidos como conhecimento, a fim de contribuir para campos do ensino, da pesquisa, do fazer artístico como um todo e para além dele. (SCIALOM, 2016, p. 7)

Segundo o pensamento da professora Ciane Fernandes, do Laboratório de Performance, “[...] o pesquisador somático é performer imersivo, ou seja, integra a experiência e análise em tempo real, desconstrói o estudo como objeto passivo e manipulável.” (FERNANDES, 2016, p. 122). E acrescenta:

O pesquisador-performer somático não apenas está imerso na pesquisa enquanto campo iminente de descobertas, não é em si mesmo parte desse campo, a partir da experiência vivida em espaço-tempo. A pesquisa interna do pesquisador se faz no corpo pessoal em sintonia com o meio em movimento. (FERNANDES, 2016, p. 122)

Com o meu corpo, fui entendendo que, a partir do movimento, da Arte do Movimento, do impulso, fazia reflexões e conexões com a produção de conhecimento e a aprendizagem no momento presente. E o fiz, destacando a importância da sabedoria do corpo, no conhecimento desenvolvido no e através do corpo.

Ainda de acordo com a professora Ciane Fernandes, do Laboratório de Performance, sobre a Arte do Movimento:

[...] suas premissas enfatizam inteligências somáticas e plurais, existentes tanto no pesquisador quanto nos temas, obras e campos pesquisados, pulverizando forças criativas e determinantes de processos de pesquisa eminentemente relacionais e imprevisíveis. Neste contexto, pesquisador e obra de arte, bem como arte e pesquisa, tornam-se duetos de transformação mútua. (FERNANDES, 2018, p. 6)



A aprendizagem acontecia, era catártica e muito sensível; gerou autoconhecimento, mexia com aspectos dentro de mim, como, por exemplo, a culpa que sentia em conviver com o vírus do HIV . Fazia analogias com outras aulas que tivemos, nas quais exploramos a relação corpo-ambiente com o peso. Metaforicamente imaginava ser o mesmo peso, uma impressão que carrego há anos por ser soropositivo. Ao compartilhar essa vivência com os colegas do Laboratório, imaginava: “você não está sozinho”, a experiência com uma doença pode acontecer com qualquer pessoa.

“Um corpo sem juízo que não quer saber do paraíso, mas sabe que mudar o destino é seu compromisso.”

(Jup do Bairro, 2021)⁵

Desde 2020, venho mudando o destino que me quiseram impor: o silêncio. Silêncio que perdurou na descoberta do vírus e suas causas nas primeira e segunda décadas antes dos antirretrovirais (coquetel) de 1996, da ideia de adoecimento e morte como destino aos corpos que vivem com HIV/AIDS, preferindo viver de amor, o amor íntimo como dispositivo de transformação. O amor como forma de cura.

Entenda o “amor na centralidade da vida”, como “prática transformadora”, o amor como “[...] possibilidade de rompermos o ciclo de perpetuação de dores e violências para caminhar rumo a uma “sociedade amorosa [...]”. (hooks, 2021, p. 10)

Então, o amor pode ser “um ato revolucionário”, pode assumir atitudes capazes de alterar as estruturas sociais. O amor me tornou mais forte, mais potente, mais conectado nesse processo de laboratório. No referido processo, conhecemos a abordagem somática e entendemos o corpo como um organismo vivo, algo experimentado:

⁵ Disponível em: <https://www.jupdobairro.com/>. Acesso em: 30 jun. 2021.



Organismos vivos desafiam ser descritos como “corpos”. Eles têm uma ordem movente e uma legalidade em si mesmos que viola o conceito estável de ‘corpo’. Organismos vivos são somas: isto é, eles são um processo integral e ordenado de elementos corporificados que não podem ser separados quer seja de seus passados evolutivos ou de seus futuros adaptativos. Um soma é qualquer corporificação de um processo que perdura e se adapta através do tempo, e ele permanece um soma enquanto viver. O momento em que ele morre deixa de ser um soma e torna-se um corpo. (FERNANDES *apud* HANNA, 2013, p. 26)

Enquanto “organismo vivo”, ser corporificado, o processo investigativo através do movimento me trouxe memórias dos meus primeiros movimentos coreografados de dança-afro (capoeira, maculelê), moderna, ballet, no ensino fundamental, pela professora Nadir Nóbrega,⁶ e também como ator com as aulas de Zebrinha.⁷ Pensando minha corporeidade, trazendo meus ancestrais para a gira, a “roda virtual”, meus conhecimentos tácitos, reconheci alguns movimentos dessas experiências na pesquisa-laboratório.

Para Fernandes, “A vida se transforma ao se repetir (ou melhor, reconstruir), paradoxalmente definindo seu próprio *modus operandi* ao se multiplicar no diferente.” (FERNANDES, 2014, p. 80)

Abria meu corpo, meus corpos, que nomeei: corpo-vida, corpo-bula, corpo-bulir, corpo-antídoto, corpo-remédio, corpo-feitiço, corpo-cura, disponíveis ao devir, entre a consciência e inconsciência, atenção, dentro e fora da água, como um peixe fora d’água, imergindo, emergindo, terra, raízes, céu, cauda, nadando, banhando, remando em sintonia, porém algo me incomodava. *Tente entender o que tento te dizer – poesia + hiv/aids*, de Mello (2018),⁸ é uma antologia poética que reúne artistas da literatura pós-coquetel,⁹ que ajuda na percepção que tinha de que quanto mais me movia em conexão com outros corpos-criativos-improvisadores em laboratório e propunha uma pesquisa sobrenome dela a a pessoa tão confiável e a temática HIV/AIDS, mais parecia não ser entendido. E, então, usava as palavras AIDS – SIDA (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida) e HIV o tempo todo nas aulas, afirmando: eu vivo com aids, mas não sou o vírus do HIV. Uma forma de ironia. Vivo com o vírus DO HIV, mas não sou ele. Não estou doente.

⁶ Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/6340874/nadir-nobrega-oliveira>. Acesso em: 30 jun. 2021.

⁷ Disponível em ; <https://spcd.com.br/verbete/jose-carlos-arandiba-zebrinha/> Acesso em: 13 nov. 2022.

⁸ Uma coletânea de poemas em torno do tema HIV/Aids não deixa de ser uma radiografia da trajetória do vírus e suas repercussões no corpo, na sociedade e na própria poesia, desde os anos 1980, momento que marcou a explosão da epidemia, até as experiências da chamada era pós-coquetel. Os noventa e sete poetas reunidos nessa edição – organizada por Ramon Nunes Mello, com título emprestado de uma crônica de Caio Fernando Abreu – rompem o silêncio a que essas siglas ficaram confinadas pelo estigma, pelo medo e pelo preconceito, criando um novo imaginário e provocando novas expressões e reflexões sobre o vírus e a linguagem. Entre os 96 poetas reunidos, de diferentes gerações, estão nomes como Silvano Santiago, Antonio Cicero, Ítalo Moriconi, Angélica Freitas, Armando Freitas Filho, Chacal, Marília Garcia, Sylvio Fraga, Antonio Carlos Secchin, Leticia Novaes, Amora Pêra, Pedro Rocha, Amaira Moira e Viviane Mosé.



A impressão que tinha é que não estava sendo ouvido, escutado. E me perguntava: o silêncio, a mudez, a falta de interlocução entre os membros do laboratório não acontecia? Será que por medo ou desinformação? O coletivo Loka de Efavirenz(2015), em podcast na SoundCloud, narra o seguinte no fragmento abaixo de sua música *Hello*.

A AiD\$ é como uma bomba que te intoxica[...], de medo, de insegurança, de vergonha[...]

Isso é toxina.

**Gás que queima e alimenta paranoias do desconhecido[...]
Desconhecido? [...] tentam se eximir do medo da AiD\$.**

Se afastam, costumam não pensar sobre essa angústia que plantaram em nós e que cresce em todas[...]

Tentam[...] mas ainda assim não podem! Ignorância ou terror? [...] O propósito é extermínio!

(Loka de Efavirenz, 2015)¹⁰

Hoje, os números de mortes desse extermínio aos quais Loka de Efavirenz se refere são alarmantes. O Boletim Epidemiológico da Secretaria da Vigilância de Saúde do Ministério da Saúde em 2021¹¹ contém os números de pessoas infectadas pelo HIV e de morte por aids. No Brasil, de 2007 até junho de 2021, foram notificados no Sinan (Sistema de Informação de Agravos de Notificação) 381.793 casos de HIV e, em 2020, foram diagnosticados 32.701 novos casos.

O que desejo é que o problema da Aids não seja apagado, haja vista que “se não falamos da aids é porque ela não existe” (DANIEL, 2018). “Ainda se morre da doença, e também pelo medo, pânico, discriminação – a terceira epidemia” (DANIEL, 2018) por causa do estigma, da culpa. A aids como circunstância da vida, como um problema de todos nós, urgente enquanto problema sanitário.

Disponível em: <https://bazar-dotempo.com.br/loja/tente-entender-o-que-tento-dizer/>. Acesso em: 19 jun. 2021.

9 [...] trata das mudanças discursivas nas abordagens da AIDS [...] a partir de 1996. Ano em que se desenvolvem potentes medicações antirretrovirais que transformariam a face da epidemia nos países onde as populações possuem acesso ao assim chamado coquetel. Inicia-se uma nova fase de dizibilidade da síndrome associada ao processo de sua “cronificação” ao mesmo tempo em que se consolida certa produção narrativa a partir da memória de acontecimentos e estigmas cada vez mais distantes (SOUSA, 2015, p.1). Disponível em: <http://seminariosmemoria-social.pro.br/wp-content/uploads/2016/03/B019-ALEXANDRE-NUNES-DE-SOUSA-normalizado.pdf>. Acesso em: 13 de nov de 2022.

10 Disponível em: <https://soundcloud.com/dandoafesta/hello-feat-loka-de-efavirenz-vivas-dando-version>. Acesso em: 05 jun. 2021.

11 Disponível em: [file:///C:/Users/3700411/Downloads/boletim_aids_2021_internet%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/3700411/Downloads/boletim_aids_2021_internet%20(1).pdf). Acesso em: 21 jun. 2021.



ESCRE[HIV]ER

Silva em sua dissertação de Mestrado:¹²

Escrevi[hiv]er é um termo utilizado por Maurício da

[...] experiências de pessoas vivendo com hiv/aids, revelou o que está dentro de mim, de meu corpo positivo e humano, que corre à revelia de tudo nessas palavras que se desenrolam feito um tecelão. Nesse escrev[hiv]er busco refazer-me, colar os pedaços, fazer travessias em busca de curar algumas dores invisíveis e indivisíveis.[...] Para que isso seja possível, propus o alargamento da noção de escrevivências cunhado pela intelectual negra brasileira Conceição Evaristo. A escre(vivência), segundo a autora, é “a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido” (EVARISTO, 2005, p. 204). Proponho alguns caminhos a serviço da coletividade e concernentes às pessoas vivendo com hiv/aids, mobilizando novos fluxos a partir de nossas corporalidades ditas como subalternas. (ANUNCIAÇÃO, 2021, p. 18-19)

Falar sobre a minha vivência e as de outros corpos que vivem com HIV/AIDS ainda é doloroso. Podemos ser considerados “subalternos” e à margem da sociedade. Entendo como subalterno aqui as pessoas soropositivas, que “não pode[m] falar” e, quando tentam fazê-lo, não encontram meios para se fazer ouvir. A escritora indiana Spivak (2010), em seu artigo *Pode um subalterno*

12 Natural de Feira de Santana (BA), pertencente a Salvador (BA) desde 2012. O menino dos olhos de sun, bicha preta, periférico, poeta, escrevinte e educador social. Possui Mestrado em Literatura e Cultura (2020) pela Universidade Federal da Bahia, na linha de Teorias Crítica da Literária e da Cultura, desenvolvendo pesquisa sobre Literatura negro-positiva, Literatura da aids e Literatura Pós-coquetel. Possui graduação em Letras (2018) pela mesma instituição, é reingresso no curso de Letras Clássica Moderna Português como Língua Estrangeira (PLE). Possui especialização em Linguagem e Produção de Textos (2019) pela Dom Pedro II. Desenvolve pesquisas sobre Literatura negro-posit[hiv]a, Literatura Pós-coquetel e Literatura da aids, atentando sobre as claves: hiv/aids, escrevivências, identidades, subjetividades, escrita posit[hiv]a e afetividade. Preocupa-se também com as questões relativas ao resgate de narrativas históricas de corpos subalternos, principalmente as que dizem respeito a questão de gênero, classe social, raça/cor e sexualidades. É engajado com uma educação decolonial e antirracista. Tem poemas publicados nas *Antologias Poéticas: Poesia Brasil 2019*, pela Vivara Editora Nacional; Terra, fogo, ar: coletânea lírica, pela EDUFBA, e *Vidas Perfumadas*, pela Darda Editora. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/6370580/mauricio-silva-da-anunciacao>. Acesso em: 19 jun. 2021.



falar?, afirma que um subalterno não pode falar, ser ouvido e lido se outrem falar em seu lugar, impedindo seu lugar de fala. Já para Lorde (1984),

Muitas vezes penso que preciso dizer as coisas que me parecem mais importantes, verbalizá-las, compartilhá-las, mesmo correndo o risco de que sejam rejeitadas ou mal-entendidas. Mais além do que qualquer outro efeito, o fato de dizê-las me faz bem. (LORDE, 1984, p. 18)

Segundo a feminista estadunidense, em seu ensaio *Transformação do silêncio em linguagem e ação* (1984),¹³

Só havia traído a mim [...] nesses pequenos silêncios, pensando que algum dia ia falar, ou esperando que outras falassem. E comecei a reconhecer uma fonte de poder dentro de mim ao dar-me conta de que não devia ter medo, que a força estava em aprender a ver o medo a partir de outra perspectiva. (LORDE, 1984, p. 19)

Mergulhar no mar de si, voltar a ser girino, voltar para a placenta. “Descobrir de qual órgão é a pesquisa?” Do umbigo, da pele. “Quais palavras-chave, quais os objetivos?”

A minha pesquisa dançada umbilical tinha uma relação materna, de afeto, de cura. E palavras-chave surgiam como, por exemplo, corpo, silêncio, invisibilidade, aids, cura. Em movimento, através da prática como pesquisa artística, tinha como objetivos estilhaçar barreiras, criar trincheiras, muros contra discriminações e preconceitos, ampliar vozes das pessoas vivendo com HIV/AIDS, empoderar mais corpos positivos e, por fim, engajar corpos pela cura da aids.

Para quem escrevemos? É necessário examinar não só a verdade do que falamos, mas também a verdade da linguagem em que o dizemos. Para outras, se trata de compartilhar e difundir aquelas palavras que significam tanto para nós. “[...] Porque só assim sobreviveremos, participando num processo de vida criativo, contínuo e em crescimento.” (LORDE, 1984, p. 19)

“Que palavras ainda faltam?” “O que é necessário ser dito, romper?” Em seu ensaio, Audre Lorde (1984) diz o seguinte: “Que tiranias vocês engolem cada dia e tentam torná-las suas, até asfixiar-se e morrer por elas, sempre em silêncio?” (LORDE, 1984, p.17)

13 Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-transformacao-do-silencio-em-linguagem-e-acao/> Acesso em: 14 nov 2022



Movido e co-movido pela experiência de laboratório como aluno-pesquisador, desfaço o silêncio vivido por mais de duas décadas, dispondo meu corpo para o engajamento pela cura social e física da aids. Com desejo de ressignificar todo o estigma social que persegue cruelmente os corpos que vivem e convivem com HIV/AIDS.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando assumi ser soropositivo, e propor como campo de saber a temática HIV/AIDS, passei a refletir essa **escrevivência** e fui percebendo a falta de afeto e a solidão de um corpo soropositivo, além do silêncio e da indiferença ao tratar o tema. No entanto, a experiência do Laboratório de Performance, através da aprendizagem somática e de outros métodos, possibilitou interlocução, usando vida e arte através da linguagem da Performance.

Assumi e aceitei ser soropositivo, passei da falta de espaço para a ocupação de lugares a fim de dar visibilidade às pessoas soropositivas, me abrindo para o mundo. Esse processo libertador possibilitou autonomia, força, autovalorização, autoconhecimento, amor, aprendizagem e produção de conhecimento. Tal gesto funcionou como processo de cura com a colaboração da prática como pesquisa artística (PaR) através do movimento.

“A vida é maior que a pesquisa” ou será o contrário? As perguntas fizeram-me ter coragem e desejo para escancarar esconderijos, anonimatos, segredos, fizeram-me me expor e falar abertamente sobre o tema.

Na apresentação do livro *Vida Antes da Morte*, de Herbert Daniel (2018), o autor faz a seguinte pergunta para si: “Quando adoeci, com uma infecção típica da Aids, percebi que a primeira pergunta a ser respondida é se há vida, e qual, antes da morte”. Assim como ele, passei a encarar a morte com desobediência. O destino não seria o fim e sim o começo, um recomeço.



Uma ameaça foi detectada:

**“[...] a cada passo eu me reconstruo,
a cada espaço eu me reconstruo,”**

(Virus, 2019)

O refrão da música *Mercado Modelo*, do artista baiano, virou meu talismã e a abordagem somática me possibilitou muitos saberes. Por exemplo: escrever este artigo, organizar anteprojeto para Mestrado e entender minha vivência como pesquisador-estudante do laboratório de Performance, uma chance de conhecer a prática como pesquisa artística (PaR), a Pesquisa Somático-Performativa(PSP), que pretendo continuar articulando.

REFERÊNCIAS

- » ANUNCIAÇÃO, Maurício Silva da. *HIV positivo, corpos que resistem: escrevivências, identidades e subjetividades* / Maurício Silva da Anunciação. – 2020. 181 f.: il.
- » DANIEL, Hebert. *Vida Antes da Morte*. Rio de Janeiro, ABIA,, 3 ed. , 2018, p. 109.
- » DANIEL, Hebert, PARKER, Richard. *AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas*. Rio de Janeiro, ABIA, 2018, p. 143.
- » FERNANDES, Ciane. A Arte do Movimento como Pesquisa Somático-Performativa: Pulsões e Territórios do Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA Revista Cena, Porto Alegre, no 32, p. 73-82 set./dez. 2020 Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena> Acesso em: 28 maio 2021.
- » FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *Dança*, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013



- » FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. Revista de Pesquisa em Arte . ARJ | Brasil | Vol. 1/2 | p. 76-95 | Jul./Dez, 2014.
- » FERNANDES, Ciane. A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa. Anais da ABRACE. Salvador: Bahia, UFBA, 2018. p.24
- » FONSECA, Franco W. Lima da. Agora chupa essa manga – a cena pós-coquetel: interfaces da aids nas artes da cena. Cadernos de resumos expandidos. Resumos do 10o Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/CAC/ECA/USP, São Paulo-SP, p. 48-58, 6 a 10 de dezembro, 2021.. p. 155 f.: il.
- » GRADA, Kilomba. *Memórias de uma plantação*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- » GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*, 4 ed. LTC, 2012.
- » hooks, bell. Intelectuais Negras. Revistas Estudos Feministas. V.3, n. 2, 1995, p.454-478. Vivendo de amor. In: *Gelédes*, 2010, s.p. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/> Acesso em: 20 maio 2021.
- » hooks, bell. Tudo sobre o amor: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2021.
- » MOMBACA, Jota. *Pode um cú mestiço falar?* Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acesso em: 20 maio 2021.
- » LORDE, Audre. *Ensaio e Conferências*, 1984. Apresentação lida no painel sobre Lesbianismo e Literatura, da Associação de Língua Moderna, em Chicago, Illinois, 28 de dezembro de 1977, publicada pela primeira vez em 1978, no volume 6 de Sinister Wisdom, revista de feminismo radical.
- » SCIALOM, Melina . A prática-como-pesquisa nas artes da cena: discutindo o conceitos, metodologias e aplicações. In: Fernandes, Ciane; Santana, Ivani; Sebiane, Leonardo.(Orgs.) Performance, Somática e Novas Mídias.Salvador: EDUFBA, 2021.
- » SOUSA, Francisco das Chagas Alexandre Nunes de. Literatura e cinema pós-coquetel: da epidemia discursiva aos silenciamentos nas narrativas. Minicurso no II Seminário Internacional Desfazendo Gênero, realizado na Universidade Federal da Bahia, em 6 de setembro de 2015.



TESTEMUNHAR O CAMINHO: falar do corpo pelo corpo

ALINE SEABRA

É artista e pesquisadora do teatro e da dança.
Doutoranda do departamento de Artes Cênicas da
Universidade de Brasília (UNB) desde 2021. Professora
de teatro da Educação Básica na Secretaria de Estado e
Educação do Distrito Federal (SEEDF) desde 2008. Atua
como tutora de teatro pela Universidade Aberta do Brasil
(UNB). Possui experiência com educação inclusiva e
Processo Colaborativo. E-mail alineseabra81@gmail.com

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo relatar minha experiência como pesquisadora do corpo na disciplina Laboratório de Performance, ofertada pela Universidade Federal da Bahia e lecionada pelas profas. dras. Ciane Fernandes e Melina Scialom no ano de 2021, e de como essa vivência me apresentou a prática como pesquisa como alternativa para falar do movimento de dentro da própria experiência do mover-se. Neste relato, compartilho as experiências e descobertas que me levaram aos meus interesses de pesquisa sobre a relação das narrativas do corpo com os processos de construção de autoimagem em espaços de aprendizagem. Minha investigação está ancorada em inquietações que foram sendo despertadas pelo meu próprio caminho, em especial, pela minha trajetória como professora de teatro da educação básica dentro do contexto da escola pública. As perguntas disparadoras que levei para o processo da disciplina incluem pensar sobre: (1) Como as práticas de ensino de teatro buscam compreender a representação corporal do estudante – sua fisicalidade, cultura e poesia? (2) De que maneira uma abordagem somática pode contribuir para fazer emergir as memórias e narrativas corporais dos estudantes? (3) Como a colonização dos corpos e seus atravessamentos interseccionais interferem na formação da nossa autoimagem? Neste relato de experiência, trago a importância da disciplina Laboratório de Performance para a compreensão e o desenvolvimento dos argumentos da minha prática como uma professora-artista-pesquisadora que busca caminhos para uma educação cada vez mais emancipada do corpo.

PALAVRAS-CHAVE:

Pesquisa guiada pela prática em artes. Laboratório de performance. Ensino de teatro. Narrativas do corpo. Autoimagem.

TESTIFY THE ROUTE: speaking about the body through the body

ABSTRACT

This paper intends to make a report my experience as a researcher of the body during the Performance Art Laboratory course, taught by professors Ciane Fernandes and Melina Scialom in 2021 at Federal University of Bahia, as well as how this experience introduced me to practice as research as an alternative way to speak about the movement within the experience of movement itself. In this article I share the experiences and findings that led me to my research interests about the relationship between the body's narratives and the processes of self-image construction in learning contexts. My investigation is supported by concerns that have emerged from my own practice, especially from my trajectory as a primary education theater teacher in public schools. The triggering questions that I addressed during the course include thinking: (1) How the practices of teaching theater attempt to understand the students' corporal representation – their physicality, their culture and their poetry? (2) In which way could a somatic approach contribute to making the memories and the corporal narratives of the students arise? (3) How the bodies' colonization and their intersectional crossings interfere with our self-image formation? In this experiential report I bring the importance of the Performance Laboratory course to the understanding and development of the rationale from my practice as a teacher-artist-researcher searching for an increasingly emancipated body education.

KEYWORDS:

Practice guided research in the arts. Body laboratories. Teaching of theater. Body narratives. Self-image.



PRIMEIRO PASSO

Meu caminho até a disciplina Laboratório de Performance surgiu de uma necessidade pessoal de refletir mais profundamente sobre o meu fazer e também como uma forma de abertura para a exploração dos desejos de pesquisa do corpo. Os interesses de pesquisa, que procurei desenvolver na disciplina, nasceram a partir da minha trajetória como professora de teatro da educação básica, atriz, bailarina e pesquisadora do corpo, ancorados, inicialmente, na relação corpo-pedagogia-somática-teatro-dança-performance. Soma-se a isso o desejo de aprofundar meus estudos sobre o campo da somática.

Por tratar-se de uma experiência à distância, em virtude da pandemia da covid-19, a vivência no Laboratório de Performance foi repleta de desafios e novas descobertas. A mediação das tecnologias trouxe a necessidade de novos aprendizados e revelou diferentes possibilidades de registro e interlocução das movências. A argumentação do corpo ganhou forma por meio de desenhos, fotografias, filmagens, debates, discussões por chats e WhatsApp, que abriram caminho para escritas de natureza performativa. Foram outras exigências e oportunidades de dialogar virtualmente com as inquietudes do corpo em movimento.

Segundo Mello *et al.* (2020), no texto *O que é escrita performativa?*, não é possível determinar um método de pesquisa como algo anterior à prática. De certa maneira, é como se o método e a prática fossem construindo-se de maneira colaborativa.¹

Embora já existissem, de minha parte, alguns impulsos e perguntas iniciais, especialmente ancorados em questões presentes no meu trabalho como professora de teatro da educação básica, procurei vivenciar a inteligência do processo proporcionado pela disciplina. As provocações feitas pelas professoras doutoras Ciane Fernandes e Melina Scialom orbitaram no espaço de escuta dos corpos, o que significou, entre outras coisas, uma necessidade de dialogar com a pausa e com a livre expressão do corpo, em detrimento de criações de sentido desconectadas dos desejos orgânicos das movências em curso. Procurei trazer, então, minhas perguntas iniciais para o corpo e fazer das experiências criativas e somáticas na disciplina um espaço dedicado ao estudo.

¹ O colaborativo se refere a um processo de criação com flexibilização das hierarquias, no qual o diálogo entre as partes se dá de maneira horizontal. Este conceito está ancorado nas pesquisas sobre o Processo Colaborativo de Araújo (2008).



A proposta do Laboratório seguiu uma trilha dialógica. As provocações feitas, especialmente por meio de perguntas pelas professoras, estimularam um processo de busca com alto grau de autonomia. A ideia inicial da disciplina era que cada pessoa fizesse um levantamento dos seus desejos de pesquisa/referências e que trabalhasse esses interesses nas dinâmicas propostas pela aula, que incluíam práticas de criação e improvisações estimuladas por perguntas, palavras, sons, silêncios e imagens.

As provocações/reflexões realizadas ao longo do Laboratório de Performance foram nutridas pelas imagens, cenas, debates e movências que fizeram com que as pesquisas fossem testemunhando o seu próprio caminho. A prática como pesquisa surgiu a partir da demanda de sala de ensaio que os processos foram revelando e movendo. Uma série de perguntas foram surgindo nesse processo. Quais as características da minha prática/como ela é? Quais perguntas/dúvidas/inquietações a minha pesquisa tem? Quantas possibilidades o pesquisador tem de dar corpo às perguntas e respostas? Qual o som da minha pesquisa? Qual é o meu fraseado? Como a pesquisa se espalha e se relaciona? Qual é o seu horizonte? O que ela vem derrubar ou erguer na sua área de conhecimento?

A experiência me auxiliou a ajustar meus temas de pesquisa que comecei a desenvolver no Programa de Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília em agosto de 2021, e que orbitam entre a educação somática, a pedagogia performativa e a construção da autoimagem. Meu trabalho de pesquisa atual deseja ampliar a noção de corporeidade e movimentar, especialmente, por meio de um olhar somático e interseccional,² a discussão crítica sobre os corpos no contexto da escola pública. Sinto-me impulsionada a refletir sobre como uma abordagem somática/interseccional pode atuar na compreensão crítica e no acolhimento desses corpos que, muitas vezes, chegam à escola marcados por feridas coloniais das mais diversas naturezas. Estudantes violentados por questões de gênero, raça, sexualidade, classe social e que apresentam uma série de atravessamentos interseccionais que interferem diretamente na maneira como esses estudantes, ainda na infância, constroem a sua autoimagem e seus lugares de representação. Ao testemunhar meu caminho, com suas curvas, buracos, belezas, encruzilhadas e tropeços, acredito que o que mais me motiva é pensar no teatro como uma disciplina que possa transgredir a ideia de conteúdo.³ Ao refletir sobre as narrativas do corpo, o filósofo José Gil (2018) faz algumas perguntas que se relacionam com minha experiência em testemunhar os caminhos da pesquisa. Ele diz: O corpo fala? Mas o que ele diz? Como diz? Para quem ele diz? O que fica gravado na carne? O que cria o gesto?

2 As referências utilizadas para os estudos da interseccionalidade neste trabalho, a princípio, estão ancoradas nas pesquisadoras Akotirene (2019) e Collins e Bilge (2020).

3 Quando eu me refiro a conteúdo neste texto, estou fazendo referência ao que usualmente é previsto pelos currículos da educação básica no que se refere ao ensino de teatro. Cada Estado tem uma legislação que pauta a elaboração desses currículos. No caso do Distrito Federal, que é o meu local de atuação, a legislação está pautada no currículo em movimento que pode ser acessado através do link <https://www.educacao.df.gov.br/pedagogico-curriculo-em-movimento/>



Assim, procuro trazer, neste texto, o impacto da vivência corporal que o Laboratório de Performance trouxe para os meus impulsos iniciais, bem como para o diálogo com as minhas leituras, e de como meus argumentos foram se desenvolvendo neste processo criativo e intuitivo. Trata-se, portanto, de um relato que, assim como a prática como pesquisa, estará em constante movimento, pois ele inicia, mas não finda. É um processo de constante redescoberta e releitura, que apresenta o seu próprio movimento e que tem na experiência do laboratório seu espaço de investigação constante.

TESTEMUNHAR OS CAMINHOS DO CORPO E AS DINÂMICAS DA PESQUISA

O fato de a disciplina Laboratório de Performance ter sido ofertada à distância, em razão da pandemia, resultou em uma experiência nova, visto que, normalmente, tratava-se de uma vivência de natureza presencial. O modelo remoto de aulas neste período de 2021 oportunizou o acesso de pessoas de outros Estados e exigiu uma disponibilidade para adaptar as movências-poéticas às telas e instabilidades, que são próprias dos meios virtuais.

Nos primeiros encontros, já me senti provocada a abandonar a ideia de um corpo que é colocado em segundo plano ou que responde somente quando provocado pela mente. Fomos incentivados a nos mover e a realizar perguntas encarnadas.⁴ Na ocasião, estimulada, também, pelas leituras sobre as narrativas do corpo do filósofo José Gil, percebi que aquela era uma forma de reflexão que fazia sentido para os meus interesses de pesquisa.

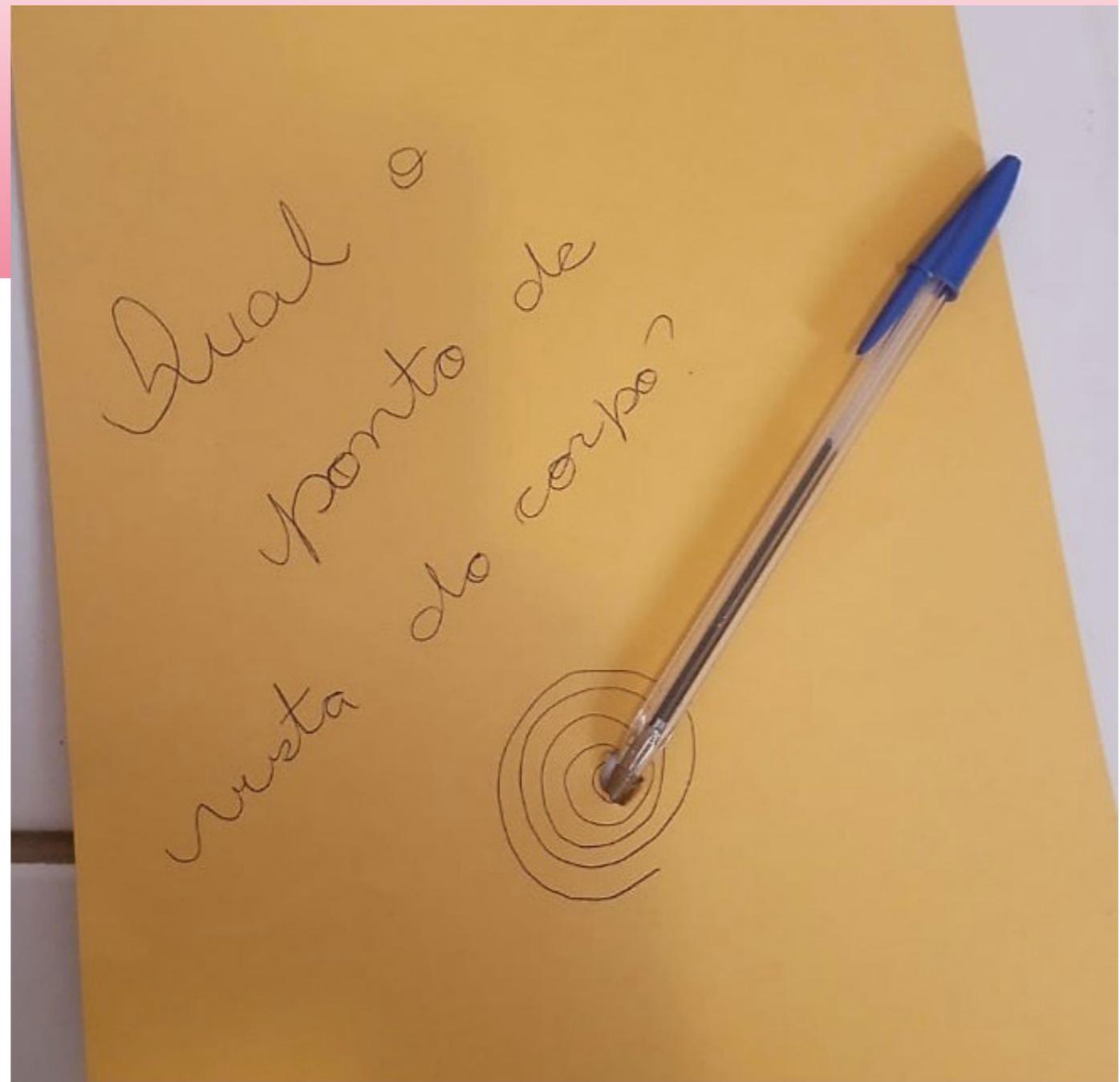
4 Quando me refiro ao termo “perguntas encarnadas”, estou fazendo referência ao processo da disciplina que buscou materializar as ideias e os questionamentos de pesquisa no próprio corpo.

FIGURA 1

Registro performativo feito em Laboratório de Performance. Fotografia tirada pela autora no dia 12 de maio de 2021.

De acordo com Gil (2018), para entender o que o corpo escreve, é preciso compreender seus pontos de vista. É por meio da emissão dos signos e gestos que o corpo se revela. Segundo o pesquisador, o corpo é vocacionado à expressão e, mesmo que não haja intencionalidade, ele estará sempre ressoando as coisas do mundo. Um silêncio que fala, um olhar que toca e uma mão que vê. A expressão do corpo, segundo o autor, não depende, necessariamente, de uma motivação interna porque o corpo não seria capaz de não exprimir. Ele sempre exprime. “O corpo é a caixa de ressonância mais sensível das tendências mais obscuras de uma época”. (GIL, 2018, p.185).

O processo da disciplina demandou diferentes formas de registro das práticas, que naturalmente acabaram resultando em registros performativos, dadas as suas características vivas e encarnadas. A turma como um todo, cada uma/um dentro da sua realidade, produziu desenhos, filmagens, escritas, fotografias, áudios e todo tipo de possibilidades de relatar as experiências corporais com cores, cheiros e sabores. Segue um relato performativo:





QUAL O PONTO DE VISTA DO CORPO?

Essa é A pergunta...

*Desculpa, mas falo isso gritando mesmo porque
é assim que eu sinto ela aqui dentro.*

*Meu corpo de bailarina anoréxica já gritava
essa pergunta lá na década de 90.*

*Como que os nossos corpos físicos/culturais e
poéticos ressoam as coisas do mundo? É*

possível ao corpo

não se expressar? Ou um corpo sempre se expressa?

O CORPO NÃO É UMA FOLHA EM BRANCO. Ah! Não é não!

Gritei novamente, não me contive...

*Desconfio que a ancestralidade já escreveu
grande parte da minha narrativa...*

E ninguém vai calar a minha ancestralidade... nem eu mesma...

*Não acho que meu corpo nasceu com o meu
nascimento. Ele já estava pairando por aí...*

Ele dançava, antes mesmo de saber o que era dança.

O corpo tem a sua própria importância!

Se for suporte de alguma coisa, que seja da almaaaa!!! ⁵

5 A mudança da tipografia na escrita de algumas partes do trabalho é proposital e está ancorada no texto *O que é escrita performativa?* Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17922>. O texto e a fotografia sobre o ponto de vista do corpo estão registrados no diário de bordo da autora bem como compartilhados no grupo de WhatsApp de Laboratório de Performance no dia 12 de maio de 2021.



A fotografia e o texto sobre os pontos de vista do corpo foram um dos primeiros materiais que produzi e que serviram de base para refletir sobre o que era mais importante naquele momento para a minha pesquisa. A disciplina proporcionou um lugar performativo de busca de sentidos. Assim, embora eu já tivesse impulsos e perguntas iniciais relacionados à narrativa dos corpos e a construção da autoimagem, foi o mergulho nas minhas próprias experiências que construíram as pistas para o caminho que nascia junto com o caminhar.

Quando eu penso no meu trabalho como professora de teatro, que é um dos lugares onde eu mais emprego energia atualmente, várias questões me inquietam. Dentre essas questões, me pergunto como as práticas de sala de aula buscam compreender a representação corporal do estudante – sua fisicalidade, cultura e poesia. Penso em como as práticas somáticas⁶ podem contribuir para pensar o corpo para além da ideia de interpretação/conteúdo/currículo e o quanto isso pode ser salutar para o acolhimento dessas singularidades dentro do contexto da escola. Embora, a princípio, não exista uma técnica somática específica neste estudo, há uma compreensão de que existem princípios comuns nas práticas somáticas que, a depender da aplicabilidade, podem contribuir para repensar o corpo. Dentro desses princípios, destaco: (1) o desenvolvimento da consciência de si; (2) o respeito à singularidade dos corpos; (3) a compreensão do corpo como uma experiência suscetível de vários atravessamentos biológicos, ambientais, sensoriais, cognitivos, afetivos e espirituais.

Esse desejo de refletir criticamente sobre a singularidade desses corpos e de como eles se relacionam vem da percepção de que existem, no contexto escolar, circunstâncias que eu compreendo como lacunares, que vão muito além da ideia de conteúdo/currículo. Ocorrem situações como a de estudantes que não reconhecem, por exemplo, o próprio corpo, sua raça, sua sexualidade e, que, conseqüentemente, reforçam preconceitos e crenças limitantes sobre si e sobre os outros. Estudantes que, entre outros exemplos, por preconceito, se recusam a pegar nas mãos dos colegas, ou que rejeitam participar das atividades por influências de alguma cultura religiosa que associe o corpo à ideia de pecado.

Se considerarmos que a escola, muitas vezes, reproduz um modelo, como diria o filósofo Michel Foucault (1987), de docilização dos corpos dos indivíduos, de que maneira seria possível pensar no teatro como uma disciplina transgressora nesse sentido? O que ensinar e o que aprender do ponto de vista corporal? Como dialogar com os corpos, muitas vezes violentados, dos nossos estudantes? O que queremos que o teatro faça por elas/eles? A esse respeito, a pesquisadora Eleonora Fabião (2009) assevera:

⁶ A contribuição dos estudos da educação somática, para esta pesquisa, a princípio, não está atrelada a uma técnica somática específica, mas aos questionamentos que seus estudos fazem sobre a percepção do corpo em sua totalidade. Podemos encontrar esses estudos nos trabalhos de Ciane Fernandes (2019), Márcia Strazzacappa (2013), entre outros.



A sala aula, o palco, a rua, a folha de papel, o corpo são dimensões de uma mesma busca: fundar espaços de reflexão e criação onde proponho que nos perguntemos não apenas o que seja “arte contemporânea”, mas o que queremos contemporaneamente, que a arte seja. (FABIÃO, 2009, p. 61)

Assim, trata-se de refletir, também, sobre o que queremos com o ensino de teatro. Compreendo que o diálogo com os princípios das técnicas somáticas pode contribuir para desenvolver um olhar crítico-sensível sobre as questões do corpo e as suas representatividades. A escolha pelas práticas somáticas vêm de um processo de identificação que compreendo ter construído ao longo dos meus quatorze anos de experiência como professora de teatro nos quais me apropriei de elementos de diferentes técnicas para o trabalho corporal em sala de aula.

Dentre as referências com as quais tenho dialogado, destacam-se, a princípio, os trabalhos de Ciane Fernandes (2019), Melina Scialom (No prelo), Márcia Strazzacappa (2013), Jussara Miller (2012), entre outros. Somam-se, a essas referências, pesquisadores do campo da educação decolonial como o professor Érico José de Oliveira (2022), Catherine Walsh (2005), Bell Hooks (2017) etc. Destacam-se também os trabalhos de Jorge Larrosa Bondía (2002), Guacira Louro (2000) e Paulo Freire (2014). Embora alguns educadores não façam parte, enquanto nomenclatura, da pedagogia decolonial, como Paulo Freire, por exemplo, visto que os estudos decoloniais são muito recentes, é possível considerar que suas *práxis* trilharam um caminho decolonial e que, portanto, seus pensamentos contribuem muito para o desenvolvimento deste estudo. É importante salientar que se trata de leituras ainda em curso, mas que de maneira direta ou indireta têm inspirado a minha prática e que em alguma medida dialogaram com o meu processo na disciplina Laboratório de Performance.

De acordo com Haseman (2015), pesquisadores guiados-pela-prática constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a mergulhar, começar a praticar para ver o que emerge. Nesse sentido, acredito que a disciplina ajudou a tornar o meu olhar mais sensível para os desejos de pesquisa do meu corpo e para o registro do que era capaz de observar das relações entre corpos que não eram o meu. Segue um registro performático a partir da observação e dos meus entrelaçamentos diários entre os corpos do meu dia a dia, especialmente, em espaços de aprendizagem e escolares.



*CORPO corpa docente CORPO discente CORPO doente
CORPO infrequente CORPO carente CORPO ausente CORPa
movente CORPO aprovado CORPO reprovado CORPA amarrado
CORPO sonhado CORPO amado CORPO usado CORPO aprendido
CORPO perdido CORPO diluído CORPO excluído CORPO
doído CORPO caído CORPO partido CORPO fodido CORPO esculpido
CORPO moído CORPO incorporado CORPA mimetizada CORPO
desincorporado CORPO pulsante CORPO viajante CORPO
ambulante CORPO errante CORPO eletrizante CORPA fascinante
CORPO metido CORPO estuprado **CORPO** adorado CORPO insatisfeito
CORPa consumida CORPO gordo CORPO negro CORPO branco
CORPO deficiente CORPO eficiente CORPO tímido CORPO
debochado CORPO esculachado CORPO estranho CORPO anti-corpo
CORPO pirado CORPO afetivo CORPO malcriado CORPO gozado
CORPO desastrado CORPO violentado CORPA encorpado CORPO...⁷*

⁷ A escrita utilizando outro tamanho de fonte e formatação está ancorada no texto *O que é escrita performativa?* Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17922>. O texto a que se refere esta nota foi retirado do diário de bordo da autora e registrado no dia 31 de maio de 2022.



Procurei fazer da disciplina um espaço para experimentar todas essas influências no corpo, bem como para exercitar uma espécie de performance do registro, em que pudesse brincar com as palavras e formas, buscando um texto reflexivo mais livre, vivo e próximo das minhas experimentações e vivências pelo espaço. Minha investigação sobre as narrativas do corpo e a construção da autoimagem está relacionada diretamente ao que observo no meu trabalho como professora de escola pública há 14 anos. Pretendo desenvolver minhas reflexões neste espaço por acreditar que pesquisas na área do ensino público são mecanismos de resistência e visibilidade. Esta escolha relaciona-se, também, à minha trajetória como estudante de escola pública desde a educação básica ao ensino superior. Além disso, por acreditar que a natureza inclusiva do ensino público contribui para a diversidade de culturas e corpos que nela se apresentam.

A DESCOBERTA DO ELEMENTO DO ESPELHO E A CONSTRUÇÃO DA AUTOIMAGEM

A experiência proporcionada pelo Laboratório trouxe o contato com várias imagens, objetos e sensações. Todas as vivências trouxeram imagens que me inspiraram bastante. Como já foi dito anteriormente, as aulas eram permeadas por perguntas provocadoras e improvisações que, normalmente, partiam de propostas das professoras, mas que também dialogavam com o que surgia no processo. Cada estudante dentro da sua realidade de pesquisa e interesse desenvolvia, de maneira autônoma, sua pesquisa dentro da vivência da aula. Normalmente, fazíamos um alongamento/aquecimento, baseado nas necessidades individuais e partíamos para um processo de movência criativa que poderia incluir movimento corporais, pausas, trabalho de consciência de si, observação/auto-observação, integração com o ambiente, registro escrito ou falado, produção de imagens, debates e feedbacks sobre as experiências etc.



Nesse processo de desenvolvimento autônomo, tive a oportunidade de dialogar com as ideias sugeridas pelo meu próprio corpo e por aquelas sugeridas e realizadas pelos colegas de turma. Dos objetos e imagens que emergiram do meu processo, destacaria o elemento do espelho. Tanto do ponto de vista da simbologia quanto do ponto de vista da estética cênica, o espelho foi, sem dúvida, um elemento de força. Nessa ocasião, fomos provocados a improvisar a partir de um objeto. No meu caso, eu escolhi um espelho de bolso e comecei a improvisar com ele. Trabalhei movimentos explorando a ideia do reflexo e da luz que o próprio objeto provocava.

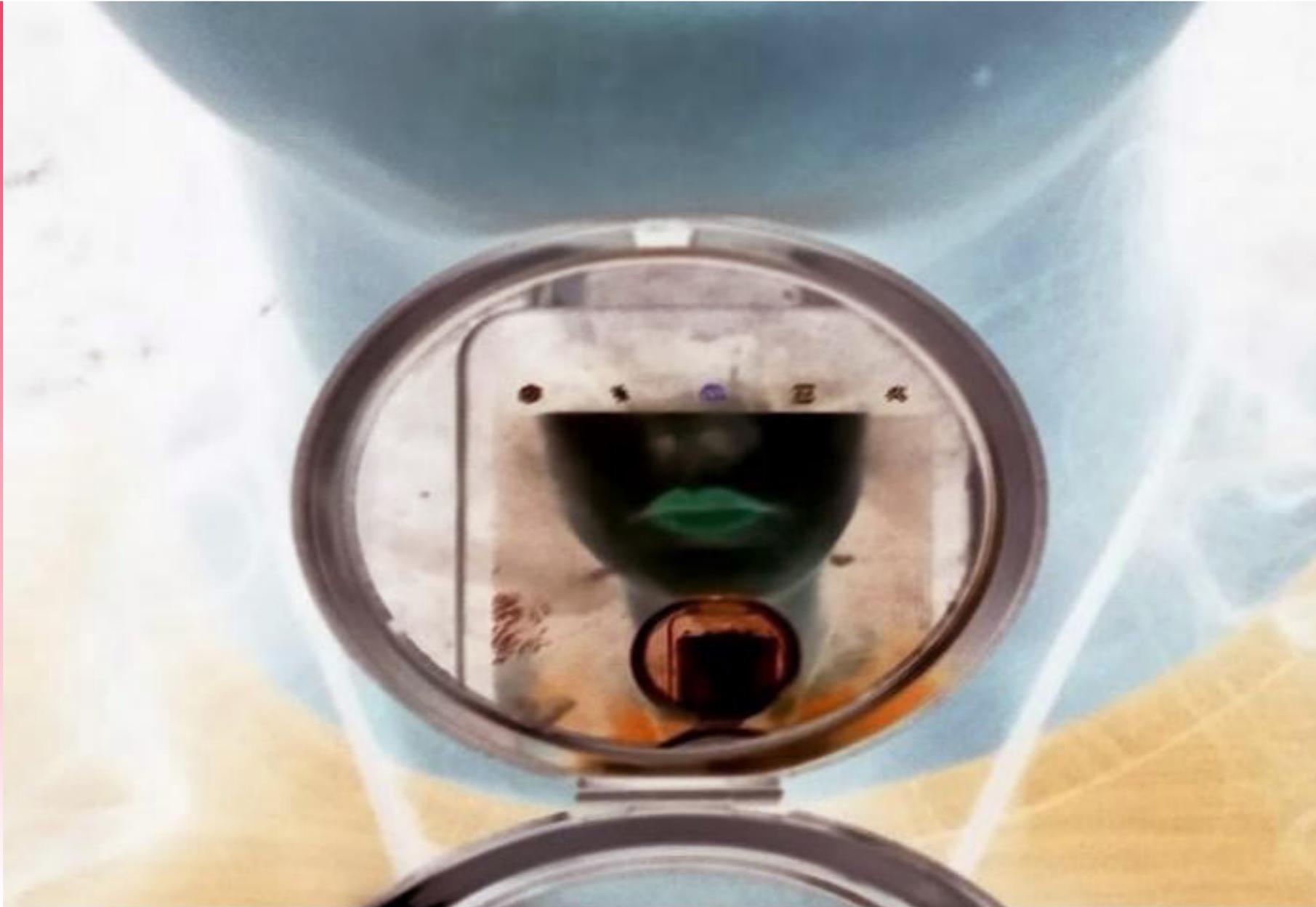


FIGURA 2
Registro performativo
feito em Laboratório de
Performance. Fotografia
tirada pela autora no dia
02 de junho de 2021.



O espelho me trouxe muitas memórias, imagens mentais e emocionais. Reflexões, literalmente, de como podemos nos identificar com a nossa imagem e com as imagens dos outros.

[...] Neste reflexo no espelho de bolso que todos trazemos conosco está a ferocidade, a força interior que transforma o corpo em lápis e leva-o a escrever conceitos a-fundantes, e eles afundam porque são conceitos ancorados no corpo. No corpo, tudo é fluxo, até a morte. (Relato do colega de curso Giorrdani Souza, em 16 de junho de 2021)

Dentro da minha pesquisa, avalio que o elemento do espelho está conectado às reflexões que tenho feito sobre a construção da autoimagem. A princípio, a delimitação do conceito de autoimagem na minha pesquisa está conectada, especialmente, aos estudos sobre a performance de si e sobre como eu observo esse recurso dentro das aulas de teatro. Uma das referências para este estudo é a pesquisadora Maria Gil (2015). Dentre os questionamentos que a autora traz, destaco os seguintes: (1) O que há de revelador quando performamos a nossa própria história? (2) O quanto de verdade individual e coletiva existe nos nossos agenciamentos poético-autobiográficos?

Um dos elementos importantes para a minha pesquisa sobre a construção da autoimagem e que está presente no texto de Maria Gil (2015) é a referência que a autora faz ao conceito de Lacan sobre o Estádio do Espelho. Ela diz:

O processo de encenar a própria vida é muitas vezes comparado ao modelo de formação de identidade de Jacques Lacan e designado pelo estádio do espelho [...] O modelo apresentado por Lacan reforça a ideia de que a identidade não é fixa, biologicamente adquirida, mas relacional, encenada em interação com outro exterior a si mesmo. No caso, o performer representado e, também, o espectador (GIL, 2015, p. 113)

A autora fala sobre os processos de empatia, alteridade e intersubjetividade presentes na relação eu/outro/nós. Reflexões que fazem muito sentido para a maneira como venho construindo meu pensamento sobre as narrativas poético-políticas do corpo e a construção das identidades individuais e coletivas. Somam-se a isso meus estudos sobre as práticas decoloniais em sala de aula.



A partir do elemento do espelho, comecei a refletir sobre como os atravessamentos de raça, gênero, classe social, presentes na nossa cultura colonial, interferem na construção da imagem que fazemos de nós mesmos e de como essas questões são escritas na nossa carne e, eventualmente, são reveladas dentro do contexto das aulas de teatro, seja por meio da criação de uma cena ou de uma situação comportamental em sala que extrapole os conteúdos teatrais previstos no currículo da educação básica.

Os debates sobre as pesquisas de natureza somática no Laboratório de Performance foram me ajudando a compreender o corpo de maneira mais integrada. Dentre as ideias debatidas pelo campo da educação somática, algumas parecem especialmente válidas para a compreensão da diversidade de corpos presente em sala de aula e que alimentaram meus desejos de pesquisa. Os corpos possuem fisicalidades e influências socioculturais diferentes e, portanto, se expressam de maneira muito particular. Strazzacappa (2013) enfatiza que cada corpo é único e que não é possível pensar em uma única técnica que se aplique a todos os corpos, tampouco, um corpo que se adeque a todas as técnicas. O corpo, portanto, “[...] tem uma memória – como registro de uma história passada – e, ao mesmo tempo, ele é uma projeção para o futuro, com sua bagagem genética, seus desejos, sonhos e projetos.” (STRAZZACAPPA, 2013, p.37) Em diálogo com as ideias do educador Paulo Freire (2014), é possível refletir, assim como pontua Strazzacappa (2013), sobre a impossibilidade de compreender o corpo como uma “folha em branco”. Os estudantes possuem inspirações próprias, são marcados por sua cultura e, muitas vezes, não conseguem ver seus corpos representados no contexto escolar. A escola pública, em especial, é um espaço de muita diversidade, contudo, essa diversidade, muitas vezes, está imersa em processos de exclusão que decorrem dos mais diversos fatores e interseccionalidades.

As práticas corporais presentes nas aulas de teatro como as atividades de exploração do espaço, aquecimento, criatividade, jogos teatrais, entre outros, a depender da forma como são aplicadas, não preenchem algumas situações lacunares com as quais o corpo docente tenta lidar no dia a dia. Assim, sinto-me impulsionada a refletir sobre como a abordagem somática pode atuar nessas situações lacunares, que estão localizadas neste entrelugar e que extrapolam os chamados conteúdos teatrais. E sobre como esse material lacunar pode ser elaborado do ponto de vista da performance de si.



A opção pela prática como pesquisa surge por acreditar nessa forma de fazer como uma oportunidade de evidenciar, na apresentação dos resultados, elementos como a criatividade, a inventividade e a intuição. A respeito da pesquisa prática em arte, a pesquisadora Melina Scialom assevera:

As pesquisas através das artes têm como tarefa, para além das pesquisas quantitativa e qualitativa, o uso da criatividade e a intuição na produção de conhecimento, incitando novas formas de se formular, articular e, até mesmo, de elaborar as perguntas. Quando a prática artística se torna parte do estudo ou o modo de se pesquisar, ela propõe um outro olhar sobre um fenômeno, ampliando as possibilidades de entendimento deste. (SCIALOM, no prelo, p. 6)

Assim, compreendo que a pesquisa através das artes vem como uma alternativa de superar a dicotomia quantitativa/qualitativa e ampliar o olhar para a inteligência do processo. Dessa forma, enfatizar a subjetividade e a poética do pesquisador na sua pesquisa.

POR FIM, O INÍCIO DE UM CAMINHO

De maneira geral, a experiência na disciplina Laboratório de Performance me reconectou com a inteligência do processo. Despertou o meu interesse de falar do corpo pelo corpo. Ampliou meu olhar para as possibilidades criativas e intuitivas da pesquisa guiada pela prática em artes. O relato aqui apresentado traz pesquisas, leituras, referências e apontamentos iniciais que emergiram dessa experiência no ano de 2021, contudo, compreendo que é uma experiência em curso.



FIGURA 3

Registro performativo realizado em uma aula de Laboratório de Performance. Fotografia tirada pela autora na cidade de Brasília-DF no dia 09 de junho de 2021

Testemunhar... Essa palavra ficou FORTE.

*Hoje durante a aula eu me deparei com alguns **ipês** no caminho... Quem conhece Brasília sabe o quanto o ipê é um **símbolo** forte da cidade. E ele floresce no período de maior seca. De repente você se depara com monumentos brancos, rosas, amarelos... No momento mais inóspito a natureza nos surpreende com essas belezas. E eu fiquei pensando o quanto é desejável que a pesquisa nos surpreenda, assim como os ipês. Acho que o pesquisador é uma espécie de testemunha do caminho. Vejo que a pesquisa é muito maior que as nossas individualidades. É um ipê **vivo**.⁸*

8 A escrita utilizando outro tamanho de fonte e formatação está ancorada no texto *O que é escrita performativa?* Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17922>. Acesso em: 20 set. 2022.



FIGURA 4

Registro performativo realizado no processo de Laboratório de Performance. Fotografia tirada pela autora em Brasília no dia 17 de junho de 2021.

No momento, ficam essas reflexões de como a disciplina Laboratório de Performance ampliou meu diálogo com os desejos de pesquisa ancorados no meu corpo e na minha prática docente. Já tenho algumas ideias salvas na *nuvem* e aguardo outras que estão por vir.



REFERÊNCIAS

- » AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen, 2019. 152 p.
- » ARAÚJO, Antônio. *A encenação no coletivo: Desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- » BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Unicamp, São Paulo, n. 19, p. 20 – 28, abril 2002.
- » COLLINS, Patrícia Hill.; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.
- » FABIÃO, Eleonora. Performance, teatro e ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade. In: FLORENTINO, Adilson.; TELLES, Narciso. (Ed.). *Cartografias do ensino do teatro*. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- » FERNANDES, Ciane. Somática como pesquisa: autonomias criativas em movimento como fonte de processos acadêmicos vivos. In: CUNHA, Carla.; PIZARRO, Diego.; ANNIBELLI, Marila. (Ed.). *Práticas somáticas em dança: Body-mind centering em criação, pesquisa e performance*. 1. ed. Brasília: IFB, 2019. v. 1.
- » FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- » FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 57 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- » GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- » GIL, Maria. A intimidade em performances autobiográficas. *Cadernos PAR*, Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha – IPLeiria, Caldas da Rainha, n. 6, p. 104 – 123, Outubro 2015..
- » HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: CERASOLI JR., U. et al. (org.). *Anais do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: ECA/USP, v. 3, n. 1, 2015, pp. 41-53.
- » HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2017. 283 p.
- » LOURO, Guacira. (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.



- » MELLO, Ines Saber de *et al.* O que é escrita performativa?. *DAPesquisa*. Do tema aos modos, reflexões e invenções: pesquisa em artes e as escritas da pesquisa, Udesc, Florianópolis, v. 15, p. 01 – 24, Outubro 2020.
- » MILLER, Jussara. *Qual é o corpo que dança?:* dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.
- » OLIVEIRA, Érico José (org.). *Artes cênicas e decolonialidade: conceitos, fundamentos, pedagogias e práticas*. São Paulo: E-Manuscrito, 2022.
- » SCIALOM, Melina. *A prática-como-pesquisa nas artes da cena: discutindo o conceito, metodologias e aplicações*. In: FERNANDES, Ciane.; SANTANA, Ivani.; SEBIANE., Leonardo. (org.). *Performance, Somática e Novas Mídias*. Salvador: EDUFBA, No prelo.
- » STRAZZACAPPA, Márcia. *Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações*. São Paulo: Papirus, 2013.
- » WALSH, Catherine. *Pensamento crítico y matriz (de)colonial: reflexiones latinoamericanas*. 1. ed. Quito: Catherine Walsh, 2005/maio. 304 p.



O CALDO DA SOPA: a prática artística desenvolvida a partir da abordagem metodológica da prática como pesquisa durante a iniciação científica na graduação em artes cênicas da Escola de Teatro da UFBA

VERIDIANA ANDRADE NEVES

É atriz, professora de yoga e doutoranda e mestra pelo PPGAC UFBA, no qual pesquisa as relações entre Teatro e Yoga sob a perspectiva do cuidado de si e as reverberações desse entrelaçamento quanto à expressividade cênica de artistas. É Bacharel em Interpretação Teatral e graduada em Direito pela UFBA. Veridiana é membro-fundadora do Nosotras coletivo teatral – grupo que pesquisa poéticas da cena relacionadas a corporeidade e experimentações audiovisuais. E-mail: veriandrade@gmail.com

RESUMO

O presente artigo propõe a análise do processo de pesquisa e construção da cena *A Sopa*, fruto do projeto de iniciação científica, PIBIC, durante a graduação em Artes Cênicas na Escola de Teatro da UFBA. A discussão gira em torno da abordagem metodológica conhecida como prática como pesquisa, dos procedimentos advindos da mímica corporal dramática e da dramaturgia rapsódica. O processo de construção da cena foi baseado na utilização de colagens e montagens dos diversos elementos e aspectos do universo artístico, subjetivos e concretos, da atriz pesquisadora como partituras corporais cênicas, canções, memórias, poemas, imagens, ditos populares, falas de soteropolitanos nas ruas de Salvador, discursos políticos, uma panela e uma colher de pau, originando, assim, uma obra artística que é particular e que, ao mesmo tempo, revela o todo no qual está inserida, demonstrando como a prática como pesquisa potencializou o reconhecimento do corpo como fonte de produção de conhecimento, apontando caminhos e respostas para a pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE:

Prática como pesquisa. Mímica corporal dramática. Corporificação. Rapsódia.

THE SOUP BROTH: The practice in art developed from the methodological approach of practice as research during scientific initiation in the performing arts program at UFBA

ABSTRACT

This article proposes the analysis of the process of research and construction of the scene A Sopa, the result of the scientific initiation project, Pibic, during the graduation in Performing Arts at Ufba. The discussion revolves around the methodological approach known as Practice as research, the procedures arising from dramatic body mime and rhapsodic dramaturgy. The process of construction of the scene was based on the use of collages and montages of the different elements and aspects of the artistic universe, subjective and concrete, of the researcher actress, such as body movements, songs, poems, images, popular sayings, political speeches, a pot and a wooden spoon, thus originating an artistic work that is particular and, at the same time, reveals the whole in which it is inserted, pointing out how the practice as research has enhanced the recognition of the body as a source of knowledge production, pointing out ways and answers for the research.

KEYWORDS:

Practice as research. Dramatic body mime. Embodiment. Rhapsody.



CORTANDO AS VERDURAS

Para preparar a sopa que mais gosto, eu corto em cubos pequenos batatas e cenouras, junto a um tempero com cebola, alho e ervas frescas, refogo tudo, adiciono água e espero o tempo de cozimento. Sopa é como é chamada uma comida líquida ou cremosa feita com legumes e verduras, podendo conter massas e/ou carnes. Existem diversos tipos de sopa e, talvez, o seu traço mais marcante seja a mistura de ingredientes, originando uma refeição, na maioria das vezes, nutritiva. O mundo, para mim, metaforicamente, pode ser simbolizado como uma grande sopa com uma infinidade de sabores, temperos e possibilidades identificados nas diferentes pessoas, lugares, culturas e questões sócio-políticas.

Apresento, aqui, a discussão a respeito do meu processo de construção da prática acadêmico-artística no âmbito da pesquisa de iniciação científica durante a graduação em Artes cênicas em interpretação teatral na Escola de Teatro da UFBA que resultou na cena *A Sopa*, construída a partir da abordagem metodológica da prática como pesquisa, utilizando, também, recursos da Mímica Corporal Dramática, técnica criada por Étienne Decroux, e do drama rapsódico. Um dos principais motes para o processo criativo foi o entendimento de que, em pesquisas cuja abordagem é a da prática como pesquisa, não se trata de teorizar a prática do corpo, mas sim de ampliar o horizonte epistêmico através do corpo (LORENZINI, 2018).

A prática como pesquisa, segundo o que afirma Maria José Contreras Lorenzini (2018), é uma metodologia emergente que busca validar o corpo como um agente cognoscitivo por direito próprio. A importância de tal informação é possibilitar a existência de pesquisas acadêmicas guiadas pela prática, nas quais o corpo, com seus saberes e fazeres, é o principal agente mobilizador, sendo a prática o guia das respostas às perguntas da pesquisa. Tal forma de pensar representou uma revolução epistêmica no modo de pesquisar em arte, pois essa aposta metodológica responde ao projeto descolonizador do racionalismo, do cientificismo, dos corpos objetificados (LORENZINI, 2018). Seguindo essa linha de pensamento, é possível afirmar que a prática carrega em si uma noção de realidade que dificilmente será alcançada apenas com a teoria. É na prática, com todos os elementos fortuitos e acontecimentos de força maior, acidentais ou não, que a vida acontece, se prova e reprova.



Sendo necessário escolher um posicionamento diante dos fatos, eu escolhi acreditar que uma das formas de conhecer o mundo é através da arte. Historicamente, o conceito de arte (do latim *ars*, que corresponde ao grego *techne*, que significa “um conjunto de regras para dirigir uma atividade humana”) passou por transformações importantes. Para a filosofia houve dois grandes momentos: Poética (Platão e Aristóteles) e Estética. Platão não distinguia as artes das ciências nem da filosofia, já que todas elas, em sua concepção, são atividades humanas ordenadas e regradas. Porém, para esse filósofo, a arte estaria situada no plano mais baixo do conhecimento, pois seria a imitação das coisas sensíveis que, por sua vez, são imitações imperfeitas das ideias. Aristóteles, por outro lado, estabeleceu duas distinções. A primeira distingue ciência-filosofia (o que é necessário e não pode ser diferente do que é) de arte ou técnica (o contingente ou possível, ou seja, o que pode ser diferente do que é). A segunda distinção atua no campo do possível e difere ação de fabricação, ou seja, entre práxis e poiesis. Aqui, as artes seriam atividades de fabricação. Do século II d.C. Ao século XV se seguirá um padrão determinado pela estrutura social escravagista, ou seja, na qual o trabalho manual é desprezado. Do final do século XVII ao século XVIII, além de as artes mecânicas terem agregado valor devido ao desenvolvimento do capitalismo, passou-se a distinguir a finalidade das mesmas em as que são úteis ao homem (medicina, agricultura, artesanato, culinária) e as que têm como finalidade apenas o belo (pintura, escultura, dança, poesia, música, teatro). Foi dessa classificação, inclusive, que se originou o termo “belas artes”. Essa distinção também separou a técnica (útil) da arte (o belo). A estética, então, se constituirá através dos pilares do criador e sua inspiração, da beleza da obra e do juízo de gosto do público. Contudo, do final do século XIX e durante o século XX, as artes passaram a ser vistas como trabalho da expressão e reafirmou-se a ideia de que, desde o seu surgimento, elas são inseparáveis da ciência e da técnica. As artes passaram a não mais ocultar sua relação com a matemática, a física e a química, por exemplo. A beleza, então, estava relacionada à expressão da verdade, ou seja, é a arte que exprime a realidade e não mais a imita.

A valorização das artes como expressão do conhecimento encontra seu apogeu durante o Romantismo. Nesse período, alguns acreditavam que a arte era a única forma de alcançar o universal e o absoluto. Outros, como Hegel, acreditavam que a arte era a primeira etapa da vida consciente do espírito, preparando a religião e a filosofia. Outra corrente de pensamento a concebe como único caminho para reatar o singular ao universal, pois, através da singularidade de uma obra artística, temos acesso ao significado universal de uma realidade. Essa é a perspectiva do filósofo alemão Martin Heidegger, para quem a obra de arte é o desvendamento da verdade.



Assim, as artes, e, aqui, especificamente, as artes cênicas, podem apresentar inúmeras versões de mundo possíveis e autênticas. O filósofo Martin Heidegger (*apud* STRECK, 2011, p. 421), em *A origem da obra de arte*, escreve:

Um par de botas de camponês e nada mais. E, no entanto... Da abertura escura do interior deformado do calçado olha-nos fixamente a fadiga do andar do trabalho. No peso sólido, maciço, das botas está retida a dureza da marcha lenta pelos sulcos que longamente se estendem pelo campo. No couro, está a marcha da humildade e da saturação do solo. Passa por esse utensílio a inquietação sem queixume pela segurança do pão, a alegria sem palavras por ter, mais uma vez, vencido a miséria, a vibração pela chegada do nascimento e o tremor na ameaça da morte. O utensílio pode chegar a repousar em si mesmo graças a esse modo de pertença salvaguardada em seu refúgio. Mas talvez apenas observemos tudo isso a respeito das botas no quadro. [...] O que é que acontece aqui? Que obra dentro da obra? A pintura de Van Gogh é a abertura pela qual se espreita o que é de verdade o utensílio, o par de botas de lavoura. Este ente sai à luz no desocultamento de seu ser. O desocultamento do ente foi chamado pelos gregos de Alétheia. Nós dizemos 'verdade', mas pensamos muito pouco ao ouvir essa palavra. Na obra, se aqui acontece um abrir-se do ente naquilo que ele é e como é, está em curso um acontecer da verdade.

A verdade demonstrada no fragmento é uma construção que depende das lentes que o observador coloca para enxergar a realidade e conceder a sua interpretação sobre ela. Essa interpretação será única, posto que são únicas as suas lentes, ou seja, a sua subjetividade. As botas citadas anteriormente poderiam, então, fazer alusão ao trabalho na lavoura. No entanto existem outras possibilidades interpretativas, como a proteção das chuvas, o afundamento de um barco, a presença em uma guerra ou a poluição do mundo que vive a realidade das alterações climáticas. O que a obra de arte faz é, portanto, desvendar qual é a lente daquela pessoa que a observa. Desvenda, desse modo, o seu tempo, o local geográfico, suas experiências de vida e sua forma de interpretar o mundo. Então, nessa perspectiva, a obra de arte pode se apresentar, também, como um potente recurso de autoconhecimento, já que a obra revela mais quem a observa do que a si mesma. Seria, então, o desvendamento, o conhecimento do observador através da arte. É essa perspectiva que aqui aproximo da noção de prática como pesquisa para a realização da análise do



processo pesquisa e criação de *A Sopa*, cena resultante da pesquisa de iniciação científica Pibic, realizada pela Universidade Federal da Bahia, sob a orientação do professor George Mascarenhas. O processo criativo salientou a possibilidade de se ter acesso à realidade que, naquele momento, me rodeava, qual seja, a cena político-cultural baiana nos arredores da Rua Araújo Pinho, no bairro do Canela, na cidade de Salvador-BA. O objetivo da pesquisa era o de considerar o corpo como agente criador de conhecimento e não como representante de algo a ser teorizado.

COZINHANDO OS INGREDIENTES

Enquanto estudante do curso de Artes Cênicas da Escola de Teatro da UFBA e pesquisadora PIBIC, tive a oportunidade de trabalhar com dois importantes pilares das artes, quais sejam, o drama rapsódico e a mímica corporal dramática. Estudar ambos através de uma perspectiva da montagem e da colagem de partituras corporais cênicas me permitiu construir uma noção de agência quanto ao meu trabalho criativo.

É importante ressaltar que a parte prática desta pesquisa realizou-se em dupla, pois eu, pesquisadora PIBIC, à época, e Íris Faria Vega, pesquisadora Pibiartes, unimos as partituras corporais que tínhamos construído ao longo das aulas de mímica corporal dramática na Escola de Teatro da UFBA a fim de construir uma sequência renovada, e, portanto, colando e montando nossos movimentos corporais. A pretensão das pesquisadoras era a de construir um produto dramático marcado pela diversidade e heterogeneidade características dos trabalhos rapsódicos. Situada na origem de um gesto de criação poética, bem como na confluência dos principais dados do drama moderno, a rapsódia afirma-se como um conceito transversal importante, que se declina em uma série de termos operatórios, desembocando na constituição de uma verdadeira constelação rapsódica. Através do rapsodo, com efeito, a rapsódia faz ouvir uma voz rapsódica, a que produz uma rapsodização que se resolve num transbordamento rapsódico – uma relação concorrencial entre o dramático e o épico no seio das dramaturgias demasiado contemporâneas –, que por sua vez se inscreve num devir rapsódico (SARRAZAC, 2012).



O processo de pesquisa teve início com experimentações criativas em sala de ensaio. Em tais ocasiões, partituras corporais eram criadas a fim de posteriormente serem coladas e montadas em uma sequência corporal única. Colagem e montagem são termos oriundos das artes visuais. Ambos imprimem a ideia de heterogeneidade em qualquer que seja o âmbito no qual atuem. A primeira advém do movimento cubista, no qual elementos da vida cotidiana são agrupados em quadros, a exemplo de recortes de revistas, botões e tecidos. Há, então, uma quebra das barreiras clássicas entre a pintura e outras formas de expressão artística, como a escultura. Já a montagem é fortemente utilizada na linguagem audiovisual e sugere uma descontinuidade temporal, tensões instaurando-se entre os diferentes pontos da obra dramática (SARRAZAC, 2012). Seguindo a lógica de tais conceitos, a pesquisa-construção de *A Sopa* utilizou a coleta de diversas possibilidades de fontes de texto, como, por exemplo, textos dramatúrgicos, mensagens de Whatsapp, Twitter, Facebook, Snapchat, textos literários, letras de música, poesias, matérias jornalísticas e o registro de falas cotidianas aleatórias de transeuntes pelas ruas da cidade de Salvador – BA, especificamente no bairro do Canela, nas proximidades da Escola de Teatro da UFBA. Tal coleta aconteceu de forma gradual e progressiva e foi marcada pela situação sócio-política do país, pois alguns textos e falas de soteropolitanos retratavam o caos democrático no qual o Brasil se encontrava à época, pois o momento político vivido era o do processo de impeachment/golpe em 2016 sofrido pela ex-presidenta Dilma Houssef. É possível perceber, então, que a pesquisa que estava sendo realizada conseguia construir discussões consistentes com o momento político-histórico no qual estava inserida, reafirmando o caráter de leitura e impacto do tempo histórico que a pesquisa em artes pode ter, exaltando o viés de projeto político da metodologia da prática como pesquisa. Projetar as vozes e os corpos da forma que se apresentam ressalta a tentativa de descolonizar a máquina estrutural que objetifica nossos corpos (LORENZINI, 2018).

A pesquisa reuniu movimentos corporais, falas de políticos, escritores, letras de música poesias de Fernando Pessoa, ditados populares, falas ouvidas nas ruas de Salvador – BA, reflexões e imagens que povoavam o imaginário das pesquisadoras PIBIC e PIBIArtes (Veridiana Andrade e Íris Faria Vega) e, *voilà*, tínhamos material suficiente para iniciar a colagem e montagem desses elementos e para corporificá-los em cena. O nome dado inicialmente ao experimento foi *A Sopa*, porquanto tal nomenclatura faz referência à heterogeneidade inerente à própria ideia da pesquisa e porque a temática comida esteve fortemente presente nas experimentações práticas que eram realizadas.



Alguns dos temas que espontaneamente surgiram foram: o que os homens gostam na cama, as nuances das mensagens de Whatsapp, comida, mulher como comida (ênfase nas questões de gênero). E sobre eles, éramos estimuladas pelo orientador da pesquisa a improvisar e escrever. Além disso, a todo momento escrevíamos e experimentávamos na sala de ensaio sobre as questões que nos estivessem afetando no momento, sobre tecnologia, sexualidade, gênero, alimentação, política, sensações, memórias e vontades. As palavras que seguem ajudam a analisar a nossa vontade de retratar o real:

[...] Diante do exposto, percebe-se que o desejo de real, onipresente na pesquisa teatral contemporânea, não é mera investigação de linguagem. Ao contrário, ele parece testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 1980. (FERNANDES, 2013, p. 4)

A coleta das vozes de Salvador, como chamamos o processo de andar pela cidade em busca de ouvir o que os soteropolitanos estavam dizendo pelas ruas, foi uma rica experiência. Passamos a ouvir conversas entre amigos, colegas de trabalho, avó e neta, ouvimos o vendedor de picolé aplicar toda sua técnica de marketing na venda de seu produto, assim como os dizeres do carro do ovo. Ouvimos juras de amor entre namorados, uma amiga contando a outra a respeito do temperamento de seu namorado, os planos de fim de ano das pessoas, as pausas e os silêncios. E esse foi, sem dúvida, um dos ingredientes mais deliciosos da nossa *Sopa*, pois foi através dele que pudemos perceber que a cidade fala e fala alto, pulsante e ecoante. Com isso, tínhamos elementos bastantes para construir uma dramaturgia rapsódica, ou seja, aquela que largamente faz uso da colagem e da montagem em textos dramatúrgicos.

Assim, em paralelo ao trabalho textual, construímos uma partitura corporal que seguia os princípios e procedimentos da Mímica Corporal Dramática, técnica de teatro físico criada por Étienne Decroux. Essa partitura física, como anteriormente citada, também foi norteadada pela atmosfera da colagem, da montagem e do drama rapsódico. A primeira partitura corporal que criei foi inspirada em verbos de ação retirados da letra da música foguete de J. Veloso e Roque Ferreira e cantada por Maria Bethânia. Os verbos de ação escolhidos foram *soltar*, *roubar*, *varrer*, *acender* e *encher*. Desenvolvi ações que foram reunidas, coladas e montadas e que deram origem a uma sequência com aproximadamente 10 minutos de duração. A princípio, então, o nosso trabalho foi



o de tornar orgânico a união das duas partituras: a minha e a de Íris Faria Vega. Foram necessárias algumas reuniões para que o trabalho fosse realizado. Além dos movimentos que já existiam, investimos na pesquisa corporal com a mímica corporal dramática, enfatizando a transferência de peso, o enraizamento e a articulação de partes do corpo e, assim, criamos *a luta de gigantes*, *o temperar com pimenta* e *as aranhas de Marta*. Esses foram os nomes das três diferentes células de pesquisa de movimento que desenvolvemos a fim de aumentar a partitura que já tínhamos. Foi interessante perceber como o corpo tem memória e como, apesar disso, ele está disponível a transformação. Utilizamos nossas tendências corporais da vida toda e enfatizamos o trabalho com o foco e a manipulação de objetos em cena.

Como fazer uma sopa sem os utensílios de cozinha adequados? Como nossos movimentos corporais estavam enveredando para o universo da comida e da cozinha, passamos a utilizar e assumir os elementos inerentes a esse universo. Os objetos utilizados foram uma panela de aço tamanho 60, uma colher de pau grande e um moedor de pimenta (Figuras.01 e 02). Esses objetos ajudaram a potencializar as imagens da nossa partitura corporal. É importante dizer que, como havia também texto escrito, músicas e áudios de Whatsapp, como elementos de cena, nem sempre as imagens que chegavam para o público tinham relação com a cozinha ou com a comida. Muitas vezes, a imagem comunicada estava relacionada ao sentido figurado da comida, ou seja, as outras possibilidades semânticas que a comida pode ter como, por exemplo, comida como algo que subjetivamente alimenta o homem como o medo, a mentira ou a mulher que, em muitas situações, é vista como comida, a saudade, as memórias e as palavras. Trata-se, portanto, de uma forma de desvendar aquele mundo no qual as pesquisadoras estavam inseridas de forma que a linguagem não era apenas a palavra escrita ou falada, era a linguagem corporal trazida através dos movimentos enraizados na mímica corporal dramática, nas respirações, na tensão muscular e no silêncio. Susan Sontag (2004), em seu livro *Sobre Fotografia*, escreve que hoje em dia supõe-se que uma queda primordial na alienação, a saber, acostumar as pessoas a resumir o mundo na forma de palavras impressas, tenha engendrado aquele excedente de energia fáustica e de dano psíquico necessário para construir as modernas sociedades inorgânicas. Reafirmando, portanto, o quão legítima foi a experiência da pesquisa em questão, na medida em que ela utiliza sobretudo elementos corporais e lúdicos para expressar a realidade na qual as pesquisadoras estavam inseridas, em uma tentativa de não ceder à ordem de alienação, no mínimo, política vigente até então (e que experimentou considerável agravamento nos anos que se seguiram, culminando no cenário político brasileiro de 2022). Nesse sentido, utilizo também as

palavras de Sonia Rangel (2015, p.19), em seu *Trajeto Criativo* quando afirma que “as referências teóricas e históricas, embora se façam presentes, em nenhum momento se tornarão modelos para enquadrar a produção ou identificar e explicar a obra”. A *Sopa* foi apresentada por oito semanas no Ato de Quatro (Figuras 03 e 04), projeto de extensão acadêmica ligado à Escola de Teatro da UFBA. A cada semana de apresentação, um elemento novo ia sendo adicionado à cena, como movimentações, textos e músicas, o que conferia um caráter desafiador à pesquisa em prática cênica, pois uma apresentação nunca era igual à anterior.



FIGURA 1

Sala de ensaio.
Fonte: Acervo pessoal



FIGURA 2

Sala de ensaio.
Fonte: Acervo pessoal



Apesar de, hoje, compreender como funciona a abordagem metodológica da prática como pesquisa, quando realizei a investigação, a compreensão de que há um conhecimento que pulsa do corpo e que não precisa ser explicado ou traduzido por palavras ou por referenciais teóricos demorou a chegar. Foi com a prática que tais conhecimentos foram absorvidos e entendi que existe um tipo de conhecimento que surge dos corpos e que a pesquisa, nos diversos campos disciplinares, pode ser realizada através dos corpos (LORENZINI, 2018).

A sensação primeira que tive ao iniciar a pesquisa foi a de que eu estava reunindo muitas informações que não faziam sentido quando colocadas lado a lado em um mesmo trabalho. Porém, à medida que a experimentação seguiu, as partes foram se encaixando de forma a darem a impressão de nunca terem sido separadas. Foi um processo que me permitiu descobertas quanto às possibilidades de articulação do corpo, seja porque o próprio desenvolvimento da técnica da mímica corporal dramática permitiu isso, seja porque quanto mais eu experimentava, mais descobria que podia ir além. É, assim, uma partitura corporal composta por influências de diferentes tipos de estímulos e referências, tais como quadros,



FIGURA 3
Ato de quatro.
Fonte: Acervo pessoal

FIGURA 4
Ato de quatro.
Fonte: Acervo pessoal





estátuas, letra de música, utilização de objetos e elementos do meu próprio imaginário. Com o desenvolvimento desse trabalho, percebi que, enquanto artista, me tornei mais flexível no que tange à possibilidade de utilização e experimentação de diferentes tipos de fontes de pesquisa. Ou seja, entendi, na prática, como se desenvolve um processo a partir da abordagem metodológica da prática como pesquisa. Dessa maneira, passei a ser menos preocupada em seguir uma lógica cartesiana na forma de pesquisar e de criar e me tornei cada vez mais interessada nas possibilidades corporais, sensoriais e semânticas que uma organização heterogênea de símbolos pode me proporcionar.

SABOAREANDO O CALDO

No âmbito da pesquisa e criação cênica, a abordagem da prática como pesquisa se tornou um modo de ser, estar e me colocar no mundo. Nesse sentido, a prática como pesquisa permite valorar e validar os saberes do corpo, sua ação, sua criatividade e psicomotricidade como saberes fundantes da nossa subjetividade (LORENZINI, 2018). A realização da pesquisa, objeto da presente análise, proporcionou, para além da obtenção de créditos acadêmicos, o descobrimento das formas e sabores da minha criação artística particular. A partir dele, entendi que todas as possibilidades apresentadas pela minha subjetividade podem servir de material para a criação cênica e que o meu corpo é um poço infinito de possibilidades e sabe apontar todas as respostas de que necessito. Os movimentos, as palavras, os gestos e as narrativas criados a partir das experimentações em sala de ensaio originaram o que demos o título de *A Sopa*, que possui o formato de cena teatral e que contém em si um rico caldo composto pelas subjetividades, experiências/relações pessoais e elementos do nosso imaginário (meu e de Íris Faria Vega). A nossa construção aponta, portanto, para o saborear do caminho da experimentação e criação cênica a partir dos nossos corpos. Considero o nosso resultado artístico desprezioso e, por isso mesmo, delicioso, pois se deixou permear pela prática. *A sopa* não está acabada e, talvez, nunca esteja, pois reverbera o tempo e o movimento que rege as transformações em nós e no mundo.



REFERÊNCIAS

- » AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2005.
- » AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1993.
- » DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. 2.ed. Paris: Gallimard, 1994.
- » FERAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- » FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. Revista Sala Preta, São Paulo, v.13, n2, p.3-13, 2013. Disponível em www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072/71518 Acesso em: 08. Jan. 2022.
- » LEHMAN, Hans-Thyès. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- » LORENZINI, María José. La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latino-americana. Revista Poiésis, Rio de Janeiro, v.14, p. 71-86, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/24869/14402> Acesso em: 09 jan. 2022.
- » PEZIN, Patrick (dir.). Étienne Decroux, mime corporel – textes, études et témoignages. Saint-Jeande – Védas: L'Entretemps éditions, 2003.
- » RANGEL, Sonia. *Olho desarmado*. Lauro de Freitas: Solisluna, 2009.
- » RANGEL, Sonia. *Trajeto Criativo*. Lauro de Freitas: Solisluna, 2015.
- » SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- » STRECK, Lênio. *Hermenêutica Jurídica e(m) crise: uma exploração hermenêutica da construção do Direito*. 11ª edição. Porto Alegre: livraria do advogado, 2011.
- » SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



PESQUISA EM ARTES DA CENA: reflexões epistemológicas em prática¹

MARIA ÂNGELA DE AMBROSIS PINHEIRO MACHADO

É pós-doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas. Professora Associada da Universidade Federal de Goiás na graduação e na pós-graduação. Educadora do Movimento Somático pela School Of Body Mind Centering – Programa Brasileiro. Desenvolve pesquisa cênica tendo como eixo o corpo e jogo engajado em teatro performativo e/ ou palhaçaria. É atriz, palhaça e contadora de história. Email: maria_angela_ambrosis@ufg.br

¹ Este trabalho é resultado parcial da pesquisa de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas SP; Supervisão Prof^a Dr^a Silvia Maria Geraldi, realizado em 2019/2020.

RESUMO

Este artigo pretende discutir alguns aspectos metodológicos da prática como pesquisa, viés epistemológico atual para pesquisa em arte. Trata-se de um relato prático reflexivo dos estudos realizados junto ao Programa de Pós Graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes da UNICAMP-SP, na qualidade de estágio pós-doutoral. O artigo apresentará um exercício possível de investigação desta abordagem e sua aplicabilidade junto à pesquisa sobre o processo de criação da atriz, específico do teatro performativo *Não posso esquecer*, de Valéria Braga e Maria Ângela De Ambrosis. Serão relatadas algumas práticas de ensaio e a apresentação do espetáculo supracitado que foi subsidiada pelo workshop Creative Articulations Process, ministrado por Vida Midgelow e Jane Bacon da Middlesex University de Londres, em setembro de 2019. Assim, comporá o escopo deste artigo sua aplicabilidade ao processo de pesquisa artística, evidenciando o conhecimento gerado pelas práticas somáticas e criativas na construção do objeto artístico, delineando alguns procedimentos e parâmetros para a pesquisa em arte da cena.

PALAVRAS-CHAVE:

Prática como pesquisa. Prática artística. Práticas somáticas.

RESEARCH IN PERFORMING ARTS: epistemological reflections in practice

ABSTRACT

This article intends to discuss some methodological aspects of the practice as research, a current epistemological bias of research in art. This is a reflective practical of the studies carried out with the Graduate Program in Performing Arts, of the Institute of Arts of UNICAMP-SP, as a post-doctoral internship. The article will present a possible exercise of applicability of practice as research within the creative process of the actress, specific to the performative theatrical performance I can not forget, by Valéria Braga and Maria Ângela De Ambrosis. Some practices of rehearsal and presentation of this performance was subsidized by the Creative Articulations Process workshop, taught by Vida Midgelow and Jane Bacon from Middlesex University, London, in September 2019. Thus, the scope of this article will be its applicability to the artistic research process, evidencing the knowledge generated by somatic and creative practices in the construction of the artistic object, outlining some procedures and parameters for research in the performing arts.

KEYWORD:

Practice as research. Artistic practice. Somatic practices.



INTRODUÇÃO

A prática como pesquisa vem se constituindo um parâmetro epistemológico para o estudo acadêmico da prática artística. Trata-se de uma abordagem recente nas pesquisas acadêmicas em artes nos cursos de graduação e pós-graduação que fomentam a participação de artistas pesquisadores, acolhendo-os no âmbito da universidade. Segundo Fortin e Gosselin (2014), a entrada de artistas no meio acadêmico tem demandado uma revisão dos eixos epistemológicos da pesquisa em arte, de forma a contemplar a especificidade que o pesquisador artista traz quando pretende compreender o seu fazer artístico.

Este é o ponto que pretendo pautar neste artigo. Sou artista da cena e reconheço nesta prática um processo de pesquisa e conhecimento que pode ser compartilhado, não somente na forma de um espetáculo, mas também mediante um mergulho nos procedimentos criativos. A prática artística envolve pesquisa. Conhecer estes meandros da pesquisa artística e exercitá-la na universidade, *locus* reconhecidamente da produção de conhecimento, consubstancia os processos criativos e as obras artísticas como modos de ação e produção de conhecimento.

Neste artigo, será apresentado um relato de experiências, reflexões e reverberações acerca de um procedimento de investigação da prática como pesquisa desenvolvido pelas professoras e pesquisadoras Dras. Vida L. Midgelow (Middlesex University, Reino Unido) e Jane Bacon (University of Chichester, Reino Unido), que estiveram em Campinas-SP, entre os dias 12 e 15 de setembro de 2019 para realizar o *workshop* Creative Articulations Process (CAP), na Unicamp: diálogos sobre Prática como Pesquisa, realizado pelo PPGAC/IA/UNICAMP. Participei desse workshop como parte das atividades desenvolvidas no Programa de Pós graduação em Artes da Cena (PPGAC), do Instituto de Artes (IA) da Universidade de Campinas (UNICAMP), em estágio pós-doutoral sob a supervisão de Silvia Maria Geraldi.

Os estudos da Prática como Pesquisa no Brasil têm ganhado espaço, sobretudo, por meio do grupo de pesquisa Prática como pesquisa: processos de produção da cena contemporânea, vinculados



ao Instituto de Artes da UNICAMP-SP sob a Coordenação das professoras Silvia Geraldi, Marisa Lambert e Ana Maria Rodriguez Costa (Ana Terra) e pelo Coletivo A-FETO de Dança-Teatro, da Universidade Federal da Bahia, dirigido pela professora Ciane Fernandes.

A inserção de artistas na universidade é recente e tem merecido um olhar mais cuidadoso sobre seus modos de pesquisar. Conjuntamente, com Silvia Geraldi (2018), coaduno:

Como primeiro aspecto, parece-me necessário enfatizar o caráter corporal, produtivo, realizativo – próprio do campo da arte – que tanto a prática quanto a pesquisa têm, compreendendo-os como *modos de ação*. Pensar na prática e na pesquisa como modos de ação tem também um viés político, já que muitos pesquisadores – entre os quais me incluo – têm buscado afirmar e validar os saberes do corpo como conhecimentos de igual hierarquia em relação aos chamados conhecimentos científicos, sobretudo dentro do meio acadêmico.
(GERALDI, 2019, p. 140)

Quando o corpo constitui o eixo da pesquisa e da criação em arte, como o é nas artes da cena, estes parâmetros metodológicos (trazidos por esta nova vertente epistemológica) parecem contemplar um estudo mais focado na pesquisa artística como produtora de conhecimento. Ou seja, o corpo, suas sensações, percepções, ações de movimento, de fala e de pensamento constituem modos de conhecer e elaborar conhecimento, levando em conta a especificidade deste processo de conhecimento. Sendo assim, a prática artística ganha espaço nas universidades na qualidade de pesquisa acadêmica, nomeada entre outras formas como pesquisa guiada pela prática ou prática como pesquisa (Geraldi, 2019; Fernandes, 2015).

O ponto de vista aqui apresentado parte da observação e experimentação prática de que o *modus operandi* da prática como pesquisa traz similaridades ao fazer artístico: primeiro nos colocamos na prática – na ação da pesquisa e na ação da criação cênica – e, junto com elas, deixamos as técnicas, as teorias, as metodologias se configurarem no processo. A partir do exercício prático, navegando pelos meandros epistemológicos da Prática como Pesquisa e tendo como foco os ensaios e as apresentações do espetáculo *Não posso esquecer*, de Valéria Braga e Maria Ângela



De Ambrosis,² pontuaremos alguns portos de ancoragem no processo de pesquisa e criação cênica que possam subsidiar a reflexão crítica acerca da arte como produtora de conhecimento.

EXERCÍCIO DA PRÁTICA COMO PESQUISA POR MEIO DO CAP/PAC

No encontro com as pesquisadoras realizado em Campinas-SP, foi possível vivenciar, discutir e compreender os procedimentos elaborados pelas Profas. Dras. Midgelow e Bacon, expressos no artigo intitulado *Processo de Articulação Criativa PAC* (2015), no qual definem a abrangência da perspectiva da prática como pesquisa como metodologia possível para a pesquisa em arte no âmbito acadêmico. Conforme elas mesmas definem,

2 O teatro performativo *Não posso esqur cer* foi encenado por Valéria Braga e interpretado por Maria Ângela De Ambrosis e contou com a dramaturgia e iluminação de Kleber Damaso e direção de arte de Cacá Fonseca. Teve estreia dia 05 de novembro e permaneceu em temporada até 04 de dezembro de 2016. Para sua realização, este espetáculo foi contemplado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura, edital 02/2015. Desde 2016, este espetáculo compôs as atividades de pesquisa e extensão do Grupo IPU – Núcleo de estudos corpo, jogo e criação cênica, cadastrado na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Goiás. Em 2017, foi contemplado com o Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás para a continuidade da pesquisa cênica, reestreado em 12 de maio de 2018, em Goiânia, perfazendo uma temporada de 20 apresentações por 04 gameleiras na cidade de Goiânia-GO, participando também neste mesmo ano dos festivais Goiânia em Cena e do FUGA – Festival de Teatro Universitário de Goiás. Em 2019, com apoio da Lei Municipal de incentivo à cultura, realizou a terceira temporada em Goiânia, integrando a ação cultural de formação de plateia junto à Educação de Adolescentes, Jovens e Adultos (EAJA) e junto aos cursos técnicos de formação de atores no município de Goiânia, onde, além da oficina de formação, estes grupos foram levados ao teatro para apreciação estética da performance. Três apresentações nesta temporada foram realizadas com audiodescrição, atendendo ao público cego ou com baixa visão. Em 2019 ainda foram realizadas duas apresentações no SESC Ipiranga em São Paulo. Em março de 2020, o espetáculo integrou a programação das comemorações de 10 anos do Centro Cultural da UFG. E ainda, em 2020, com apoio do Fundo de Arte e Cultura de Goiás, realizar-se-ia presencialmente a primeira circulação nacional da performance em São Paulo e no Paraná. Com a deflagrada crise sanitária, provocada pela disseminação do vírus SARS COVID-19 (e consequentes protocolos de isolamento social), este projeto foi adaptado para execução on-line. Foram realizados 7 *workshops* de formação de plateia (on-line) dirigida para público das cidades de São Paulo-SP, São Roque – SP, Curitiba-PR e Ponta Grossa-PR, pois eram as cidades que comporiam a circulação nacional. Foram realizados estudos e ensaios para integrar os meios digitais à performance, de modo a salvaguardar elementos da performance presencial ao associar a ela os recursos audiovisuais e seu caráter performativo também. Foram realizadas duas *lives* (dias 22 e 23 de julho de 2020) com a performance acontecendo ao vivo e a partir destas filmagens foi editado um vídeo disponibilizado na página do YouTube do projeto. *Link* para a *live* ocorrida em 23 de julho 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=lxPU9Ufxcng&t=1792s>.



O que se segue é uma abordagem para orientar e guiar artistas/profissionais/acadêmicos em uma exploração mais profunda de seu processo criativo. Em essência, trata-se de um modelo, com acompanhamento de estratégias, para o desenvolvimento de uma práxis, ou prática reflexiva, e de maneiras de 'dar voz' à sua prática. (MIDGELOW e BACON, 2015, p. 55)

Para Midgelow e Bacon, o conceito de “marcadores somáticos”, de Antonio Damásio, e o conceito de “senso sentido”, de Eugene Gendlin (*apud* Midgelow e Bacon, 2015) constituem modos de compreender e fundamentar a perspectiva metodológica que as autoras desenvolvem no PAC. Trata-se, em ambos os conceitos e com as devidas especificações, de uma percepção aguçada de sentir e perceber os sentimentos, as sensações e as percepções na experiência. Ou seja, constituem um modo de compreender que o ator pode capacitar-se a perceber com acuidade como sente, quais suas sensações, qual seu posicionamento no espaço, qual a qualidade de integração e consciência do corpo no mergulho do fazer, pesquisar, criar e pensar o trabalho artístico em artes do corpo (Midgelow e Bacon, 2015).

Como procedimentos de pesquisa, aprofundamos no workshop as denominadas “facetas” (diversas faces de um mesmo processo). Elas, as facetas, não são necessariamente instrumentos de criação, mas um modo de cercar uma questão que se manifesta mais presente no momento da prática de investigação artística. As facetas são: abrir, situar, escavar, elevar, anatomizar e externalizar. No artigo acima descrito, Midgelow e Bacon explicitam melhor o que cada uma destas facetas propõe como pesquisa. Aparentemente, parece haver um caminho linear de execução de cada faceta, mas a natureza do processo investigativo em artes da cena dissolve esta aparente linearidade e direciona para a complexidade e interação de cada uma das facetas. Assim, elas constituem apenas um modo mais analítico e sistemático de estudo de uma questão artística que está sendo investigada pelo corpo.

Em linhas gerais, o workshop foi uma prática de experimentação e exploração de cada faceta, acompanhada do que podemos chamar de escrita performativa (Franzoni *et al.*, 2020). Além de modos diversos de registro, a perspectiva desta conduta é aprender a nomear como forma de o processo ganhar outro estado de conhecimento. Nomear auxilia o pesquisador artista a observar o que está acontecendo, reconhecer padrões, elaborar/identificar a questão de sua pesquisa, expressar o conhecimento emergido da prática (Midgelow e Bacon, 2015).



Ao invés de proceder a descrição e a análise das facetas e da escrita tal como apresentadas no artigo acima citado, farei a descrição e análise de como investiguei as facetas e a escrita durante o workshop e sua relação com os procedimentos de pesquisa e ensaio para as apresentações do teatro performativo *Não posso esqu cer* (nota de rodapé 3).

A FORMULAÇÃO DA QUESTÃO

Começo pelo final. Ao final do workshop realizado, evidenciou-se a questão do imbricamento corpo/voz na expressão cênica, especificamente a pesquisa corpo/voz para performance *Não posso esqu cer*. Como a expressão vocal nasce dos estados corporais e como ela aciona novos estados? Vale notar que os procedimentos trazidos por Midgelow e Bacon têm por objetivo também identificar qual a questão que o artista está se colocando. Em meio às experimentações e aos processos criativos, como artistas, por vezes, ficamos mergulhados em um turbilhão de possibilidades que se vivenciam. Nesse contexto, identificar algumas questões que emergem destas experimentações pode facilitar o reconhecimento do caminho, encontrar pontos de ancoragem, auxiliar nas escolhas estéticas e, enfim, dar coesão e coerência ao sistema dramaturgic em criação. Meu desafio, neste período de pesquisa e ensaio do teatro performativo, consistiu em trazer a voz para o processo de ensaio e, posteriormente, para a ação performativa da apresentação, compreendendo e integrando a voz na dramaturgia sonora da cena. Esta questão foi clareada durante o workshop, não foi premeditada, ela emergiu no exercício das “facetas”. O que passo a descrever constitui o caminho pelo qual esta questão veio se configurando no processo de pesquisa e ensaio da performance *Não posso esqu cer*.

Como a experiência da criação artística gera conhecimento? Esta é a perspectiva promissora para se pensar a pesquisa em arte orientando a constituição de um campo epistemológico possível: descobrir e expressar o conhecimento gerado na ação e escrever sobre ele. Como cheguei, pois, a investigação da questão do corpo e voz para a performance *Não posso esqu cer*?



O RELATO DO PROCESSO NO CAP/ PAC

A faceta “abrir” é o primeiro momento da pesquisa em que se foca no corpo e na sua interação com o espaço e o tempo presente. Um olhar acurado para quais são as condições dos estados corporais no momento presente da investigação. Para este artigo, estados corporais seguem a acepção trazida por Antônio Damásio, para quem o corpo em relação com o ambiente ajusta-se às suas condições internas (estados diversos de humor, bem estar, atenção) e ao ambiente (constituído por sons, pessoas, objetos etc que o afetam) por meio da homeostasia e, a um só tempo, cria o ambiente nesta troca contínua de afetos. (Damásio, 1997)

Destaco esta primeira faceta, pois seu modo de experimentação prática é recorrente, inclusive, semelhante ao que se realiza nas práticas somáticas, nas quais se propõe o desenvolvimento da consciência do corpo. Trata-se de um momento de esvaziamento de perspectivas, expectativas e pensamentos de diversas ordens que carregamos. Conduz a uma reconexão com o corpo, suas sensações, estados, necessidades. Momento de escuta do corpo, de trazer a atenção ao tempo presente. Como o próprio nome já diz, “abrir-se” para o que já está presente. Considero este o principal momento da pesquisa. Neste momento constrói-se o norte, dá o tom e andamento ao ensaio porque delinea o estado do corpo para desenvolvimento da pesquisa daquele dia. Traz o foco para o momento presente, colocando em segundo plano possíveis desejos ou necessidades mais associados a uma ansiedade ou pensamento externo ao que, de fato, está ocorrendo no momento presente. Trata-se de um momento de confiar no que o corpo traz como estado de pesquisa ou necessidade. Posteriormente, esta clareza vai se reverter ao trabalho artístico em desenvolvimento, acolhendo as ansiedades e vontades gestadas no fazer artístico.

No primeiro dia do workshop, a faceta “abrir” destacou uma dor que trazia na coluna. Estava tensionada e dolorida. Assim, desenhei o tensionamento que sentia nas costas como um modo de registro deste momento. (Imagem 1)



IMAGEM 1
diário de bordo
pessoal da autora

Após essa primeira identificação, partimos para a investigação da faceta “Situar”. Neste momento, esse primeiro desenho foi o eixo para investigar o movimento do corpo, com suavidade, coluna flexível, contração e expansão, torção e flexão, assim, reconhecendo os possíveis campos de investigação daquele dia.

Conforme as pesquisadoras a faceta “sitar” pode ser assim qualificada:

Aqui, você é chamado a notar e anotar a situação. Esse processo auxilia no reconhecimento de todas as coisas que você tem à mão, o que é que você traz com você e como, talvez, você chegou aqui. Junto com os processos de ‘Abrir’, em que você limpou um espaço, esse estágio te localiza e traz à consciência a contextualização da experiência. (MIDGELOW e BACON, 2015, p. 63)



A faceta “Escavar” consiste em um primeiro processo de escolha na sequência das facetas, em que o “abrir” e o “situar”, a princípio, fizeram surgir possibilidades de interesses. Na faceta “escavar”, busca-se aprofundar algum o foco da investigação dentre as possibilidades, até então, experienciadas. Em meu desenho (imagem 2), coloquei uma lente de aumento e ampliei o movimento para o corpo como um todo e não somente na coluna vertebral.

Já a faceta “Elevar” consiste em identificar o que apareceu mais importante a partir destas propostas de movimento e temas. Neste caso, identifiquei: apoios, contração e expansão caminhando, correndo, deitando, integração respiração e movimento.

A faceta “Anatomizar” se caracteriza por experimentar diferentes meios de realizar a proposta de pesquisa do movimento, que emergiu da faceta “elevar”. Esta é uma prática também bastante comum como modo de realizar pesquisa de movimento e de criação cênica, buscando diversas dinâmicas, deslocamentos no espaço, mantendo o foco da investigação, utilizando diversas partes do corpo, como cada parte do corpo realiza, por exemplo, o movimento de contração e expansão. Daí o amassado do papel foi o modo de registro da experiência.

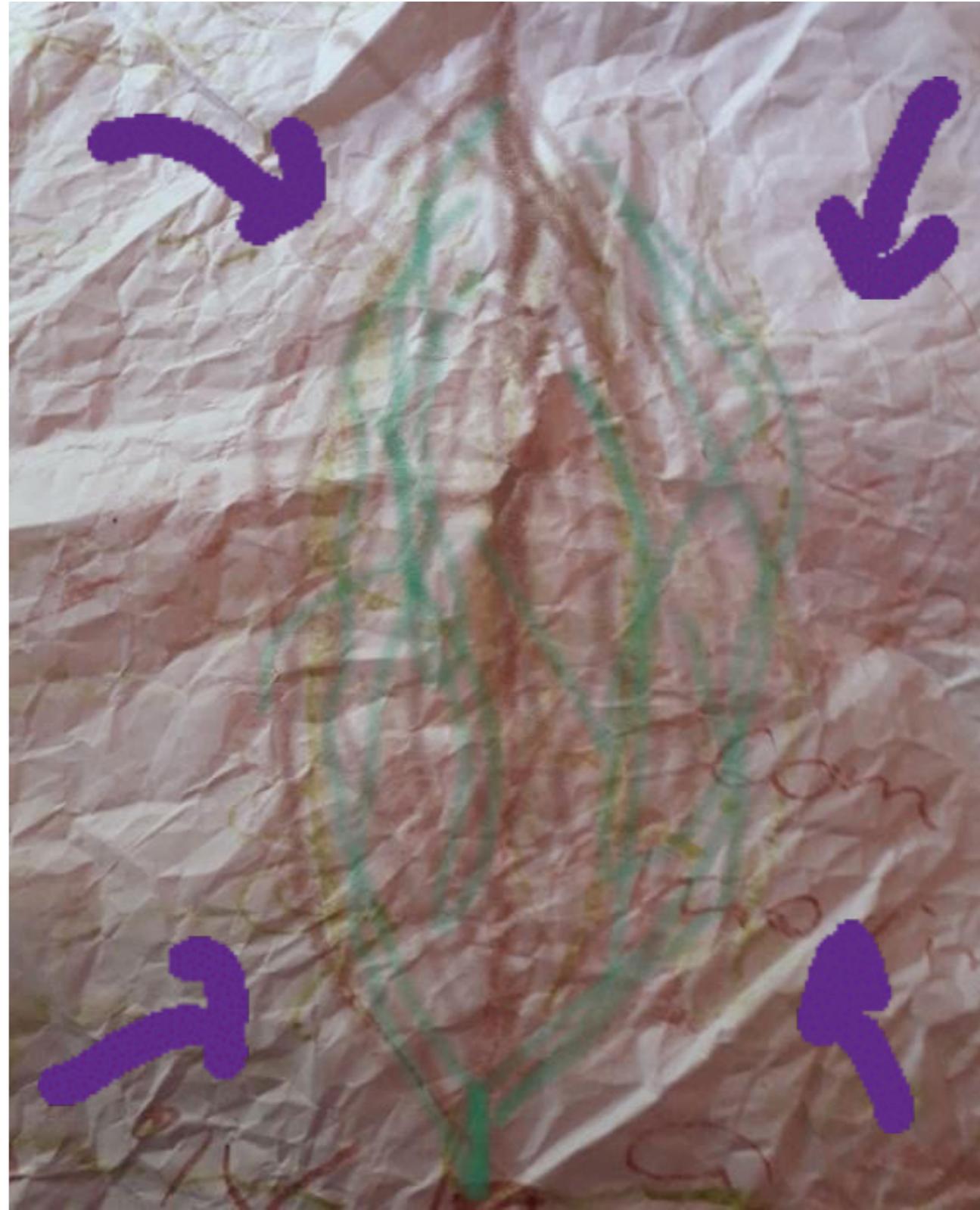


IMAGEM 2
diário de
bordo pessoal
da autora



Finalmente, na faceta “externalizar”, como as pesquisadoras definem,

[...] voltamos nossa atenção para a conclusão de um momento, uma fase de trabalho ou de uma performance. Agora, estou pronto para compartilhar ou mostrar algo que eu tenho. Enquanto a faceta anterior simplesmente habilitou a elaboração, essa faceta permite a conclusão e tempo para refletir sobre a coisa concluída. Nós aprofundamos nossa compreensão do que é o próximo passo certo para este trabalho e para você em relação a este trabalho. Ela pergunta qual é o ambiente certo para o que eu quero dizer sobre o que eu sei ou sobre o que eu tenho que executar. Essa é a faceta que ajuda você a se expandir para o mundo para compartilhar com os outros, trazendo o seu trabalho para um momento de fruição na performance e/ou escrita (MIDGELOW e BACON, 2015, p. 68)

Neste processo de experienciar as facetas, no primeiro dia do workshop, para desenvolver a faceta “exteriorizar”, foi-nos orientado a elencar as palavras que conduziram a investigação do dia e escrevê-las em uma tira de papel. Neste caso, minhas palavras foram: “dor, voz da dor, postura, lugares, cuidado, suavidade, apoios, emitir som, coluna mole, doi, planos, por quê?, grito, relação, arde, apertado, outro, percepção, garganta, cura”. Tínhamos que espalhar estas palavras pelo espaço. Coloquei as tiras “aperto”, “dor”, “arde”, “dói”, “por quê?” na periferia dos espaços da sala e, no centro, alinhadas, seguiram-se as tiras das palavras “voz”, “voz da dor”, “grito”, “cuidado”, “suavidade”, “apoios”, “garganta”, “emitir som”.

Em duplas, eu tinha que mostrar ao meu parceiro o percurso das palavras que poderia ser feito com movimentos diversos como corrida, arrastar, pular, enfim, ir de uma palavra a outra com movimentos e intenções distintos sugestionados pelo que gostaria de explicitar da pesquisa até então realizada. Assim, meu percurso pelas palavras da periferia foram pequenas corridas, andar cuidadoso como se estivesse entrando em casa sorrateiramente e andar decidido. Até chegar no centro onde estavam as tiras alinhadas. Para este percurso, como as palavras estavam alinhadas, sugeri brincar de amarelinha.

O jogo de amarelinha percorreu os demais dias do workshop. Importante frisar como a ludicidade amplia enormemente a capacidade comunicativa; poder jogar com o que se aprendeu



constitui um modo de deixar o conhecimento sempre em fluxo, aberto para outras possibilidades latentes ou emergentes.

Quais os estímulos que podemos oferecer à pesquisa, de modo a ampliar seu espectro de investigação? Por que tudo isso? Não necessariamente para criar repertório, mas para instigar, fomentar, implementar o corpo, lançando-o em espaços de experimentação, identificando padrões, criando novas possibilidades, realizando novas conexões neuro fisiológicas. Assim, já na prática desenvolvida no primeiro dia do workshop, a questão corpo/voz se apresentou, ainda que de forma incipiente. Na sequência destas experimentações, nos três dias de workshop, esta questão da minha investigação do corpo/voz se formulou de uma forma mais consistente, conforme já assinaei acima. Esta formulação orientou os ensaios e as apresentações do teatro performativo que estavam por acontecer. Antes de entrar nessa segunda fase da prática como pesquisa, vale ressaltar a interação desta abordagem com a questão da escrita performativa.

A escrita constituiu um outro aspecto importante neste workshop. Foram exploradas várias formas de escrita sempre buscando associar ao estado corporalizado de investigação daquele momento. Outras possibilidades como: escrever sem parar, descrever, escrever por tópicos, desenhar a escrita, desenhar, escrever só palavras, dar voz a uma parte do corpo, criar metáforas, enfim, aqui temos outro universo de possibilidades e jogos a serem criados. Novamente, depara-se com a escuta do momento para perceber qual a melhor forma de registro.

Como dar escrita ao movimento? O exercício da escrita, em seus diversos modos, permite uma melhor apropriação do que se deu a conhecer durante a pesquisa prática; contribui para uma aproximação das questões que devem ser resolvidas em performance; facilita a comunicação, compartilhamento da experiência e conhecimento desenvolvidos na prática como pesquisa; e integra o corpo como um todo a prática da escrita. Por esta razão, as diversas formas de escrever ampliam o potencial de comunicação escrita da experiência. Fatos que podem também favorecer a escrita acadêmica.

Ou seja, prática como pesquisa não é necessariamente uma busca por um resultado artístico, mas um caminho para realizar uma pesquisa em arte de uma forma sistemática e atenta aos processos criativos em questão para o artista pesquisador e as possibilidades de comunicação desta prática de pesquisa.



INTEGRANDO A PESQUISA ARTÍSTICA

Na sequência do workshop, a pesquisa artística foi se integrando aos procedimentos do CAP/PAC. Para exemplificar, trago um relato baseado no diário de bordo e no processo de escrita e registro que desenvolvemos no workshop.

E, no terceiro dia do workshop, na faceta “abrir”, a percepção de meu corpo apontou para o estômago. Nos procedimentos subsequentes à escrita desta prática, destaco em azul no desenho abaixo a frase: “comer o ar como se procurasse comer as palavras”.

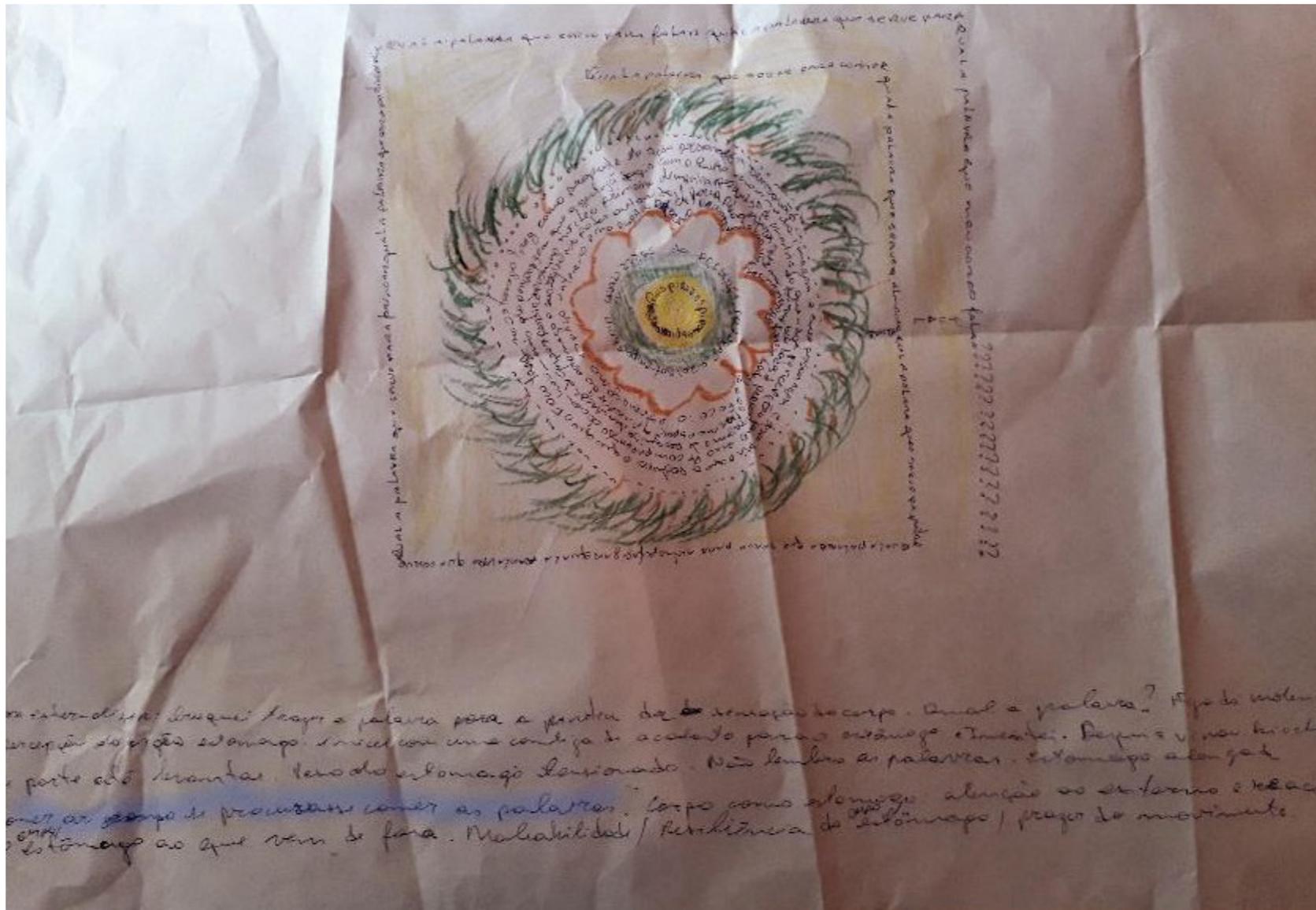


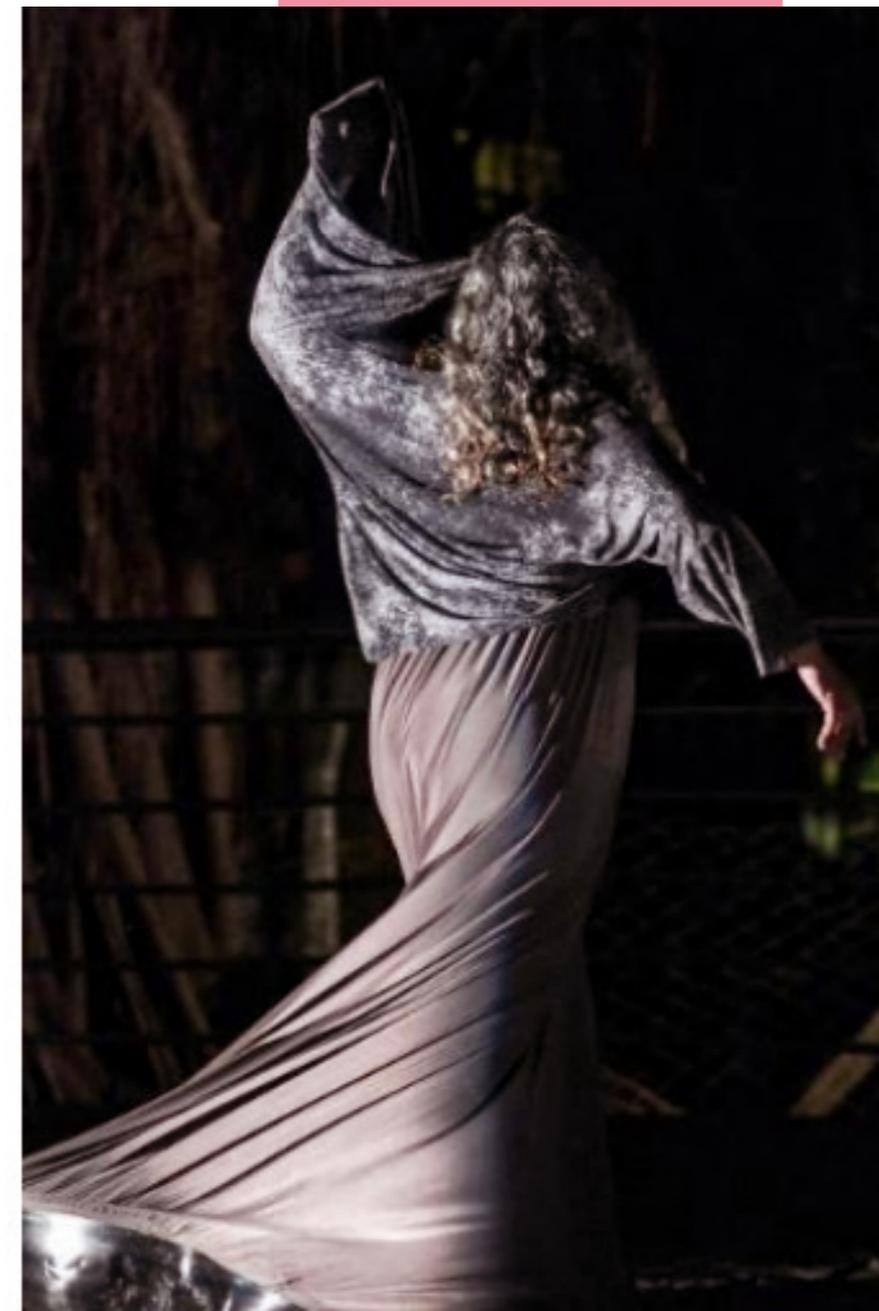
IMAGEM 3
do diário pessoal
da autora



Essa frase tem conexão direta com a performance *Não posso esqu cer*, na cena onde mastigo a manga da blusa pronunciando palavras.

Nesta cena, a mulher começa a falar, mastigando a manga da blusa/o galho. Ou seja, as palavras saem sufocadas e, quanto mais me esforçava para torná-las compreensíveis, mas elas se nebulizavam no ato de mastigar a blusa e falar. Em 2019, o texto utilizado nesta fase da pesquisa foi o conto “Meia culpa, meia própria culpa”, de Mia Couto, em *Fio de Missangas*. A personagem de *Não posso esqu cer* adentra na imobilidade enigmática, associa-se à personagem Maria Metade deste conto. Maria Metade, uma mulher obcecada pela ideia de tudo em sua vida ter se realizado

IMAGEM 4
fotos de Layza
Vasconcelos/2018-19





pela metade. Ao matar o marido, o faz pela metade; não foi ela quem concluiu o ato e deseja ardentemente que o juiz a culpe inteiramente pelo crime.

As imagens do conto de Mia Couto, sua descrição, porém, tinham que estar articuladas às tensões que o corpo vivenciava. Assim, por exemplo, morder e esticar a manga da blusa provoca uma sensação de raiva que, jogada para a voz, produzia uma intenção de raiva e medo ao mesmo tempo. Assim, um fluxo melódico de intenções vocais se configurava conforme o movimento ia acontecendo e as imagens iam sendo descritas pela voz sufocada.

Assim, aos poucos, o que era um workshop foi se integrando à pesquisa cênica, aos processos de ensaio e às apresentações que se seguiram.

Entre os procedimentos dos ensaios, posterior ao workshop, pontuo um dos momentos mais significativos integrando a pesquisa corpo/voz relativo ao teatro performativo *Não posso esquecer* e esta metodologia investigada no workshop.

No primeiro ensaio, a faceta “abrir-se” envolveu a respiração e sua relação com pulmão, coração e diafragma. Jogo: pulmão e diafragma massageavam o coração. Movimento dos braços somados ao movimento do diafragma e dos pulmões levavam o coração a ocupar o espaço da sala de ensaio. Esta pesquisa de movimentos me fez sentir na inspiração como um balão pleno de ar e nas expirações, como um galho fino e alongado. Fluxo contínuo de expansão e contração. A voz entrou na pesquisa por meio de onomatopeias e vibrações. Fiz uso das algumas palavras do conto, mais por seus sons do que por seu sentido – “nem”, “meio”, “metade”, “desejo”, “só”.

Em outro ensaio, evidenciou-se o foco no pescoço, na cervical, na musculatura e nos ligamentos – qualidade de um pescoço flexível. A pesquisa de movimento seguiu esta propositura, conectando o pescoço em relação aos outros membros – cabeça, braços e pernas. A voz chegou pelas onomatopeias, mas, desta vez, “a vontade da palavra se manifestou. E quanto mais eu procurava pela palavra, menos ela aparecia. Os sons fluíam sem problemas, acompanhavam o fluxo do movimento” (anotação no diário de bordo da atriz). Por fim, a busca por palavras me levou aos substantivos. Às vezes, na ânsia de conectar corpo e voz, os adjetivos acabam por surgir para descrever as sensações – um atalho. Neste ponto, o esforço foi de trazer os substantivos – o



caminho – para estabelecer a conexão corpo e voz. Assim, as palavras foram surgindo conforme a imagem do corpo (pescoço flexível e outros membros) as elucidava em minha percepção.

Em síntese, relatei acima o modo como o processo de ensaio se contaminou pela perspectiva trazida pelo workshop. A pesquisa cênica se desenvolveu com o suporte de práticas somáticas, sem as quais não é possível perceber os estados corporais e jogar com eles, integrando a pesquisa do texto de referência (no caso, o conto de Mia Couto), estudos de sons, onomatopeias, substantivos, verbos integrados ao movimento. Como pontuei, evitei adjetivos. Desse modo, a integração entre o estado corporal trazido pela performance e os sons produzidos pela voz ou pelo movimento configuraram-se como componentes da dramaturgia sonora da performance, demonstrando, assim, algo que só o performer e a performance poderiam responder: como se dá a integração corpo/voz, como podemos exercitar? Evidenciou aqui um princípio da pesquisa em arte quando esta se fundamenta na experiência do fazer artístico.

PARA CONCLUIR

Busquei até o momento mostrar como o workshop mobilizou uma questão de pesquisa cênica. Como a questão estava implicada no processo artístico do Teatro Performativo *Não posso esqu cer* e, finalmente, como a questão do corpo/voz configurou a construção da dramaturgia sonora da performance *Não posso esqu cer*. Assinalei algumas pontes. Vale enfatizar, porém, que os procedimentos de investigação trazidos pelo *workshop* foram amplamente utilizados nos processos de ensaio, fortalecendo, por meio do espaço da pesquisa, as possibilidades cênicas do uso da voz e dos sons para o ensaio e a apresentação da obra *Não posso esqu cer*.

A Prática como Pesquisa, tal como experimentada no workshop, se configura como uma possibilidade de pesquisa em arte, aproximando de forma efetiva o fazer artístico como pesquisa, escrutinando suas questões, seus métodos, referências, e, portanto, o conhecimento que a arte gera.



Outro aspecto que considero importante pontuar são os modos de registro. Essa prática não é nova no âmbito da criação artística, mas mostra-se agora um instrumento de pesquisa nuclear para a pesquisa em arte no âmbito da academia. É muito importante, nestes momentos de ensaio, a escrita do diário de bordo. Com a liberdade de se escrever quando o corpo está na condução da escrita cênica e verbal – uma escrita corporalizada –, as palavras fluem em conexão com o estado corporal e trazem formas de registros da experiência mais condizentes com o universo das sensações, emoções e percepções. Este registro pode, posteriormente, corroborar para a escritura de cunho mais acadêmico e próximo a um possível resultado da pesquisa.

Destaco neste estudo a potência da prática somática como pesquisa, uma vez que as práticas somáticas se constituem em modos sistemáticos de compreender como o corpo conhece, produz e expressa conhecimento (Fernandes, 2018; Pizarro, 2020). A percepção e a consciência do estado do corpo constituirão a base da investigação do dia a dia do artista da cena; a um só tempo, a percepção e a consciência do corpo são as bases para a realização da performance artística, cujo foco é a experiência viva do ator em cena. Neste aspecto, evidencia-se a diluição das fronteiras entre ensaio e performance e é demarcada a importância das práticas somáticas na construção deste processo, pois este nível de consciência do corpo se constrói em práticas corporais que visam esta consciência. O processo de criação e a performance são sempre resultados provisórios dos estados do corpo e a criação cênica, num *continuum infinitum*, o que podemos delinear apenas; o que, naquele dia, fez emergir.

E, a um só tempo, este espectro do conhecimento do corpo orienta as escolhas de procedimentos de criação e ações estéticas para a composição da obra artística.

Compreendo que articular a epistemologia da criação artística às epistemologias da pesquisa em artes, desenvolvidas no âmbito acadêmico, possa convalidar as produções de conhecimento que a prática artística exige e produz.

Uma obra artística demanda pesquisa, de modo semelhante (mas com especificidades) a uma pesquisa científica. A obra de arte é resultado de uma pesquisa que articulou diversos conhecimentos, de diversas ordens e dialogam com o interlocutor em diversos estágios da percepção e conhecimento humano. Uma demonstração científica gesta prazer estético tal como uma obra artística gesta conhecimento.



REFERÊNCIAS

- » COUTO, Mia. *Fio das Missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- » DAMÁSIO, Antônio. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- » FERNANDES, Ciane. *Dança Cristal – da arte do movimento à abordagem somático-performativa*. Salvador (BA): EDUFBA, 2018.
- » FERNANDES, Ciane. Princípios em movimento na pesquisa somático performativa. In: *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. Org. Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v. 3, n. 1, 205 p.
- » FERÁL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Trad. J. Guinsburg [et al.] São Paulo (SP): Perspectiva, 2015.
- » FORTIN, Sylvie; GOSSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte ABRACE, ANPAP, ANPPOM em parceria com a UFRN. ARJ | Brasil | Vol. 1/1 | p. 1-17 | Jan./Jun. 2014.*
- » FRANZONI, Teresa Mara; MELLO, Inês Saber de, et al. O que é escrita performativa? In: *Revista DA Pesquisa*, vl 15, outubro 2020, p. 01-24. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17922/12090> Acesso em: 25 set. 2022.
- » GERALDI, Silvia Maria. A prática da pesquisa e a pesquisa na prática. In: *Práticas somáticas em dança: Body-mind Centering™ em criação, pesquisa e performance*. Carla Cunha; Diego Pizarro; Marila A Vellozo (Orgs). Coleção Práticas Somáticas em Dança. Brasília, DF: Editora IFB, 2019.
- » MACHADO, Maria Angela De Ambrosis Pinheiro. Corpo em processo criativo sempre. IN: *Revista artes da Cena*, v.6, n.1, jan-jul/2020. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>. Acesso em: 25 set. 2022.
- » MIDGELOW, Vida; BACON, Jane M. Processo de articulação criativa PAC. In: *Resumos do 5º Seminário de Pesquisa em andamento, PPGAC/USP*. V.3 N.1, p. 55-70. Organização: Charles



Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

- » PIZARRO, Diego. *Anatomia corpo ética em (de) composições*: três corpus de prática somática em dança. Tese (doutorado em Artes Cênicas). Escola de teatro/ Escola de Dança, Programa de Pós graduação em Artes Cênicas Universidade federal da Bahia, Salvador, 2020.
- » STANISLAVSKI, Constantin. *Preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.



VESTÍGIOS: imersões do corpo nos sambaquis

MARTA SOARES

É performer e coreógrafa. Entre os seus trabalhos destacam-se: *Les Poupées* (Prêmio APCA 1997), *O Banho* (Prêmio APCA 2004), *Vestígios* (Prêmio APCA 2010), *Deslocamentos* e *Bondages* (Prêmio Denilto Gomes 2017). Recebeu a Bolsa para Artistas da Fundação Japão, através da qual estudou dança butô com Kazuo Ohno em Tóquio, e a Bolsa para Pesquisa e Criação Artística da Fundação John Simon Guggenheim. É Mestre em Comunicação e Semiótica e Doutora em Psicologia Clínica pela PUC/SP, onde lecionou no Programa Comunicação das Artes do Corpo (1999/2012). Email: marta.soares@uol.com.br

RESUMO

Este artigo é uma atualização em texto das etapas de pesquisa, processo de criação artística e montagem de *Vestígios*, bem como de suas sucessivas apresentações públicas. Trata-se de uma obra criada na interseção entre as linguagens da dança, da videoinstalação, da performance e da *land art*, em diálogo com o artista Robert Smithson. *Vestígios* resultou de uma experiência de pesquisa e criação desenvolvida por mais de três anos nos sambaquis, cemitérios indígenas pré-históricos localizados na região de Laguna, Santa Catarina, com ênfase nos seus aspectos históricos, espaço-temporais, monumentais e sagrados, levando em conta a pesquisa do arqueólogo Paulo De Blasis. A experiência aqui relatada se deu através de imersões físicas de longas durações realizadas nesse ambiente e de seus efeitos na imaginação corporal da sua criadora, a partir do conceito de devir, de Gilles Deleuze.

PALAVRAS-CHAVE:

Instalação coreográfica. Arqueologia material e imaterial. Memória. Temporalidade. Performance.

TRACES: immersions of the body in the sambaquis

ABSTRACT

This article is a written actualization of the stages of research, artistic creation process, and installation of Traces, as well as its subsequent public presentations. A work created at the intersection between the languages of dance, video installation, performance and Land Art, in dialogue with artist Robert Smithson. Traces resulted from a research and creative experience developed over more than three years at the sambaquis, prehistoric indigenous cemeteries located in the Laguna region of Santa Catarina state, emphasizing their historical, spatio-temporal, monumental, and sacred aspects, considering the research of the archaeologist Paulo De Blasis. An experience that occurred through long-lasting physical immersions carried out in this environment, and from its effects on the bodily imagination of its creator, based on Deleuze's concept of becoming.

KEYWORDS:

Choreographic installation. Material and immaterial archeology. Memory. Temporality. Performance.



INTRODUÇÃO

Este artigo é uma investigação sobre o modo como minhas criações em dança desencadeiam processos de subjetivação. Tais processos se dão pelo fato de a subjetividade dispor-se a habitar as sensações da tensão provocada pelo paradoxo entre dois tipos de abordagem do mundo radicalmente distintas: como matéria extensiva (mapa de formas captado pela percepção que associamos ao repertório de representações de que dispomos) e como matéria intensiva (campo de forças vitais que agitam a realidade, captado pelos afectos). Habitar esse paradoxo é o que desencadeia a pulsão criadora. Esta atualizará as sensações em obra, de modo a torná-las sensíveis. É isto o que faz com que a proposta artística seja portadora de um poder de contágio da subjetividade do espectador. Como a artista, este poderá também abrir-se à abordagem do mundo em seu estatuto de vivo, habitar o paradoxo entre esta experiência e a da percepção de suas formas e, impulsionado por este paradoxo, permitir que nele se ative a potência criadora. No encontro com a obra, instaura-se uma oportunidade de retorno do saber do vivo recalcado na subjetividade do espectador. Em outras palavras, instaura-se uma oportunidade de cura. Nesse sentido, a força de criação torna-se também política, já que resiste ao estado de coisas que recalca o saber do corpo na subjetividade, bússola vital a orientar suas escolhas, suas decisões, suas ações no mundo. Um modo de operação das forças de criação que foi soterrado pela superposição dos regimes colonial escravocrata, ditatorial e, mais recentemente, neoliberal. Estética, clínica e política tornam-se assim dimensões indissociáveis do fazer artístico: esta é a questão que move a pesquisa, sua tese propriamente dita.

O trabalho se fará por meio de uma problematização das etapas de pesquisa, criação e montagem da instalação coreográfica *Vestígios*. Esta resultou de uma experiência desenvolvida, ao longo de mais de três anos, nos sambaquis localizados na região de Laguna, em Santa Catarina. Sambaquis são sítios arqueológicos pré-históricos que consistem fundamentalmente em cemitérios, resultantes de cerimônias fúnebres, realizadas durante mais de mil anos. Estas geraram a acumulação de grandes quantidades de restos faunísticos e de vestígios culturais e comportamentais, compondo intrincada camada estratigráfica, material e imaterial. Pesquisas recentes concluem que os signos dos sambaquis relativos ao modo de viver dos habitantes de seu entorno tornaram-se indecifráveis pela passagem do tempo.



A obra *Vestígios* parte da ideia de que, se mobilizamos os afectos e, sobretudo, seu paradoxo relativo às percepções, encontramos uma memória do corpo impregnada na materialidade dos sambaquis e seus signos relacionada à nossa memória ancestral pré-histórica. As minhas longas imersões solitárias realizadas nos sambaquis tinham como objetivo farejar essas memórias, no intuito de ativá-las e torná-las transmissíveis por meio de suas atualizações na obra. A ênfase é posta nos aspectos ritual, sagrado e monumental desta prática de sepultamento que resulta nos sambaquis com os rastros que formam sua composição.

IMAGEM 1

Vestígios. Foto:
João Caldas, 2010





O espetáculo propõe ao público uma reflexão sobre a necessidade atual de trazer à tona, no campo da arte e da existência cotidiana, as forças de criação e resistência que operam instigadas pelas sensações que o saber do corpo anuncia, operação recalcada em nossa cultura. Trata-se de uma tentativa poética de dar corpo para o que pude apreender ao longo da pesquisa, criação e montagem desta obra de modo a tornar sensível a memória da relação com o espaço e o tempo, impregnada nos sambaquis.

IMERSÕES DO CORPO NA PAISAGEM PRÉ- HISTÓRICA

O principal material da pesquisa e do processo de criação da instalação coreográfica *Vestígios* consiste, portanto, nos efeitos das imersões físicas realizadas no ambiente dos sambaquis pré-históricos na minha imaginação corporal. Sambaquis localizados nos municípios de Laguna, Tubarão e Jaguaruna, em Santa Catarina, em uma área extremamente plana entre promontórios montanhosos alongados e montanhas isoladas (antigas ilhas), onde os lagos e lagoas restantes são integrados por canais que serpenteiam através de áreas encharcadas cheias de depósitos sedimentares. Nesta paisagem as lagoas mais impactantes são Camacho, Santa Marta e Santo Antônio, onde os sambaquis consistem em concheiros de diversos tamanhos, desde pequenos montes cobertos de conchas de dois metros de altura ou impressionantes dunas com 400 metros de comprimento e 30 metros de altura. Pesquisas recentes realizadas pelo arqueólogo Paulo de Blasis e equipe (DE BLASIS, 2008) na região Sul do Brasil têm mostrado que esses montes, pelo menos os maiores, parecem ter sido utilizados como cemitérios comunitários, continuamente ao longo de séculos, sendo que alguns deles englobando milhares de pessoas. Portanto, foram foco de cerimônias repetitivas ou festividades (que envolveram o consumo e/ou a oferta de grandes quantidades de alimentos) acerca dos mortos, dos ancestrais. Esses montes contêm muitaslareiras e enterros e, ocasionalmente, ossos e artefatos de osso e pedra, dispostos em uma sequência bastante complexa de camadas com diferentes composições e espessuras.



Os estudos de De Blasis e sua equipe (DE BLASIS, 2008) demonstram que as sociedades sambaquis construtoras de montes apresentam complexo perfil demográfico, associado a uma estabilidade territorial de longo prazo, envolvendo estuarinas muito produtivas e ambiente de lagoas, onde a pesca seria a atividade econômica predominante.

Os meios utilizados para a pesquisa na paisagem pré-histórica foram: longas permanências solitárias no silêncio integralmente povoado pela presença viva dos sambaquis, a captação de imagens em fotografia e vídeo, a coleta de sons e de vestígios materiais – elementos variados que entraram na composição da obra. Esta se situa no espaço de uma hibridação da dança com a videoinstalação e a performance. Desse processo, emerge uma ação artística na qual já não se reconhece nenhuma destas categorias, pois elas derivam para além de seus contornos institucionalizados; uma ação que tampouco poderia ser reconhecida como sua suposta síntese. As imersões aconteceram em duas etapas: a primeira no Sambaqui Jabuticabeira II e a segunda, nos sambaquis localizados nas dunas da praia do Camacho. Iniciarei pela descrição dessas imersões.

JABUTICABEIRA II

Localizado na zona da mata, esse é um dos sítios onde o professor Paulo De Blasis (Museu de Arqueologia da USP – MAE/USP) e equipe realizam pesquisas. Nas imersões realizadas nesse sambaqui pré-histórico, com duração total de dez dias, tive acesso à complexidade de materiais que compõem as suas camadas estratigráficas, possibilitado pelos cortes verticais nele realizados por mineradoras no passado, com fins comerciais, para a produção de cal. As camadas são constituídas por areia, terra, terra preta, conchas variadas, fossas culinárias, resíduos de fogueiras de pedras (madeira carbonizada, manchas de carvão, cinzas), resíduos faunísticos (peixes, aves, animais) e resíduos de sepultamentos (pedras rituais, esqueletos humanos, objetos pessoais dos mortos). Estima-se que tais camadas foram construídas durante um período de cerca de 700 anos, através de sucessivos rituais funerários e banquetes e que elas contêm cerca de 43.840 sepultamentos.



As escavações horizontais realizadas nesse sambaqui para pesquisas arqueológicas das áreas coletivas de sepultamentos que o compõem, possibilitaram acessar os vestígios dos rituais funerários que o constituem, como: covas contendo esqueletos fletidos em posição fetal, pedras de sepultamento, fossas culinárias onde eram realizados o cozimento de alimentos durante os banquetes rituais e buracos de estacas ao redor dos mesmos.

Em uma profunda trincheira escavada pelos arqueólogos no Sambaqui Jabuticabeira II para a retirada de vestígios de rituais funerários, realizei longos períodos de imersão com o objetivo de captar imagens em vídeo e fotografia para a pesquisa. Impregnei-me com as matérias que compõem as suas camadas estratigráficas e observei as constantes transformações que estas sofrem quando expostas às contínuas mudanças climáticas e ambientais. Pude observar a potência de resistência e durabilidade do concreto, elaborado pelos seus construtores, com o qual foi erguido esse sambaqui, resultado da integração desses vários materiais para a perpetuação da memória dos ancestrais. E também pude ter a sensação do quanto essa memória ainda vive e pulsa no sambaqui, apesar das inúmeras tentativas de invisibilização, apagamento e emudecimento desse fenômeno, ao longo do processo de desenvolvimento do Brasil.

O primeiro nível de memória corresponde às atividades realizadas para a deposição do morto: preparação da área funerária, enterramento do corpo, colocação de oferendas, uso de lareiras, demarcação com estacas e realização do banquete durante os rituais funerários. O segundo nível corresponde à manutenção do culto ancestral por meio do fechamento da área funerária que, em seguida, é coberta por conchas.

SAMBAQUIS DO CAMACHO

As imersões realizadas na região das dunas na praia do Camacho, com duração total de 35 dias, foram especialmente importantes, pois nelas localizam-se cinco sambaquis com as suas estruturas originais intactas. Tais imersões ocorreram



através de longas caminhadas e pausas durante as quais foi possível observar, de vários pontos de vista, os aspectos monumentais, simbólicos e sagrados desses sambaquis e o modo pelo qual formam um todo articulado na paisagem. A permanência nesse espaço me possibilitou experimentar fisicamente as sensações de suspensão do tempo cronológico e de uma outra relação espaço/temporal, própria de nossa pré-história. Permitiu igualmente explorar estados de indiferenciação entre corpo e esse ambiente, que me impregnou durante a captação de imagens fotográficas e em vídeo para a pesquisa e realização das imagens que compõem a videoinstalação. Com o passar do tempo, as conchas e a areia, que ali vão se depositando, criam a forma final do sambaqui: um imenso monte de elementos minerais que já não deixam entrever os corpos ali enterrados.

PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE VESTÍGIOS: INSPIRAÇÃO CONCEITUAL

Para as etapas de pesquisa, criação e montagem da instalação coreográfica *Vestígios*, uma das referências foram obras de artistas de *land art*, em especial a obra *Spiral Jetty*, de Robert Smithson (SMITHSON, 1996, p. 354), e seu método que envolve o que ele chama de lugar e não-lugar, um desdobramento de seu interesse pelo diálogo entre o que ele chama de espaço de dentro e espaço de fora no processo de criação. Segundo o artista, o lugar ou *site*, em um certo sentido, é a realidade crua e física, ou seja, a terra ou o chão, dos quais não somos conscientes quando estamos no interior de uma sala, estúdio, galeria, museu ou algo do gênero. Já o não-lugar é um contêiner, justamente uma sala, estúdio, galeria, museu ou algo do gênero para o qual o artista transfere o material encontrado no lugar ou *site*, ao longo do processo de criação de suas obras.



Uma teoria provisória de não lugares (1968): ao desenhar um diagrama, uma planta baixa de uma casa, um plano de rua para a localização de um lugar ou um mapa topográfico, desenha-se uma 'Imagem lógica bidimensional'. Uma 'Imagem lógica' difere de uma imagem natural ou realista na medida em que raramente se parece com a coisa que representa. É uma analogia ou metáfora bidimensional – A é Z. O Não-lugar (um trabalho de terra interior) é uma imagem tridimensional lógica que é abstrata, mas que representa um lugar real, em New Jersey (As planícies de Pine Barrens). É por esta metáfora tridimensional que um lugar pode representar um outro local que não se assemelha a ele – assim, o Não-Lugar. Entender essa linguagem de lugares é valorizar a metáfora entre a construção sintática e o complexo de ideias, permitindo que o primeiro funcione como uma imagem tridimensional que não se parece com uma imagem. A 'arte expressiva' evita o problema de lógica, portanto não é verdadeiramente abstrata. A intuição lógica pode se desenvolver em um 'novo sentido de metáfora' livre de conteúdo natural ou realisticamente expressivo. Entre o lugar real no Pine Barrens e o Não-Lugar existe um espaço de significância metafórica. Pode ser que 'viajar' neste espaço seja uma vasta metáfora. Tudo entre os dois lugares pode se tornar material físico metafórico desprovido de significados naturais e presunções realistas. Digamos que se vai numa viagem fictícia quando se decide ir ao lugar do Não-Lugar. A 'viagem' torna-se inventada, criada, artificial e, portanto, pode-se chamá-la de uma não-viagem para um lugar de um Não-lugar. Uma vez que se chega à pista, descobre-se que é feita pelo homem na forma de um hexágono, e que eu mapeei este site em termos de fronteiras estéticas em vez de fronteiras políticas ou econômicas (SMITHSON, 1996, p. 364).

Se a pensamos na perspectiva de Smithson, o que a instalação coreográfica *Vestígios* propõe ao público é uma viagem ficcional entre o *espaço de dentro* (o não-lugar onde a performance se atualiza) e o *espaço de fora* (o lugar onde se localizam os sambaquis pesquisados, leia-se, poeticamente vivenciados). Viagem que, inspirada no artista estadunidense, poderia ser chamada de uma *não viagem* ao espaço de fora no espaço de dentro, pois os espaços de criação propostos pelo artista em estúdios, museus, galerias etc. são como grandes mapas abstratos dos espaços de fora feitos em 3D. Por meio deles, o espectador que se encontra em um não-lugar (o espaço de dentro) é atirado de volta ao lugar (o espaço de fora). No entanto, os mapas abstratos não se



parecem com o espaço de fora, não são sua mera ilustração. São sua transposição, atualizada em outro espaço e outro tempo. Para tanto, o artista se serve de outras linguagens.

As operações de transposição do espaço de fora (local ou território onde se localizam os sambaquis) para o espaço de dentro (lugar ou território onde se atualiza *Vestígios* em suas várias camadas, dimensões e etapas) ocorreram a partir do entrelaçamento de duas experiências. Refiro-me, por um lado, às reverberações das imersões físicas realizadas nos sambaquis em minha imaginação corporal; por outro, às relações feitas entre essas imersões e as ideias propostas por De Blasis (2008, p. 5) sobre as camadas de memórias existentes no sambaqui Jabuticabeira II. Estas, segundo o arqueólogo, demarcam três momentos importantes na vida ritual dos seus construtores. O primeiro nível de memória corresponde às atividades realizadas para a deposição do morto: preparação da área funerária, enterramento do corpo, colocação de oferendas, uso de lareiras, demarcação com estacas e realização do banquete durante os rituais funerários. O segundo nível de memória corresponde à manutenção do culto ancestral por meio do fechamento da área funerária que, em seguida, é coberta por conchas. Com o passar do tempo, as conchas e a areia que ali vão se depositando criam a forma final do sambaqui: um imenso monte de elementos minerais que já não deixam entrever os corpos ali enterrados (DE BLASIS, 2008).

OPERAÇÕES DE TRANSPOSIÇÃO

"Vestígios" se dá numa sala, se possível ampla, que em nada lembra o espaço de um espetáculo, com palco e plateia. Em seu centro, há uma plataforma de metal com tampo de madeira (3m x 2,5m), coberta por uma camada de pedras de arenito rachadas. Sobre ela, há um monte de areia, como o de um sambaqui. Um ventilador ligado encontra-se em um dos lados desta plataforma. Em algumas paredes há imensos telões para projeções de vídeo (6m x 3,5m). Ouve-se um som vindo de vários pontos do espaço onde estão localizadas as caixas de som. Ao entrar no espaço, o público se espalha pela sala ou se mantém de pé ao redor da plataforma como se estivesse observando um ritual.

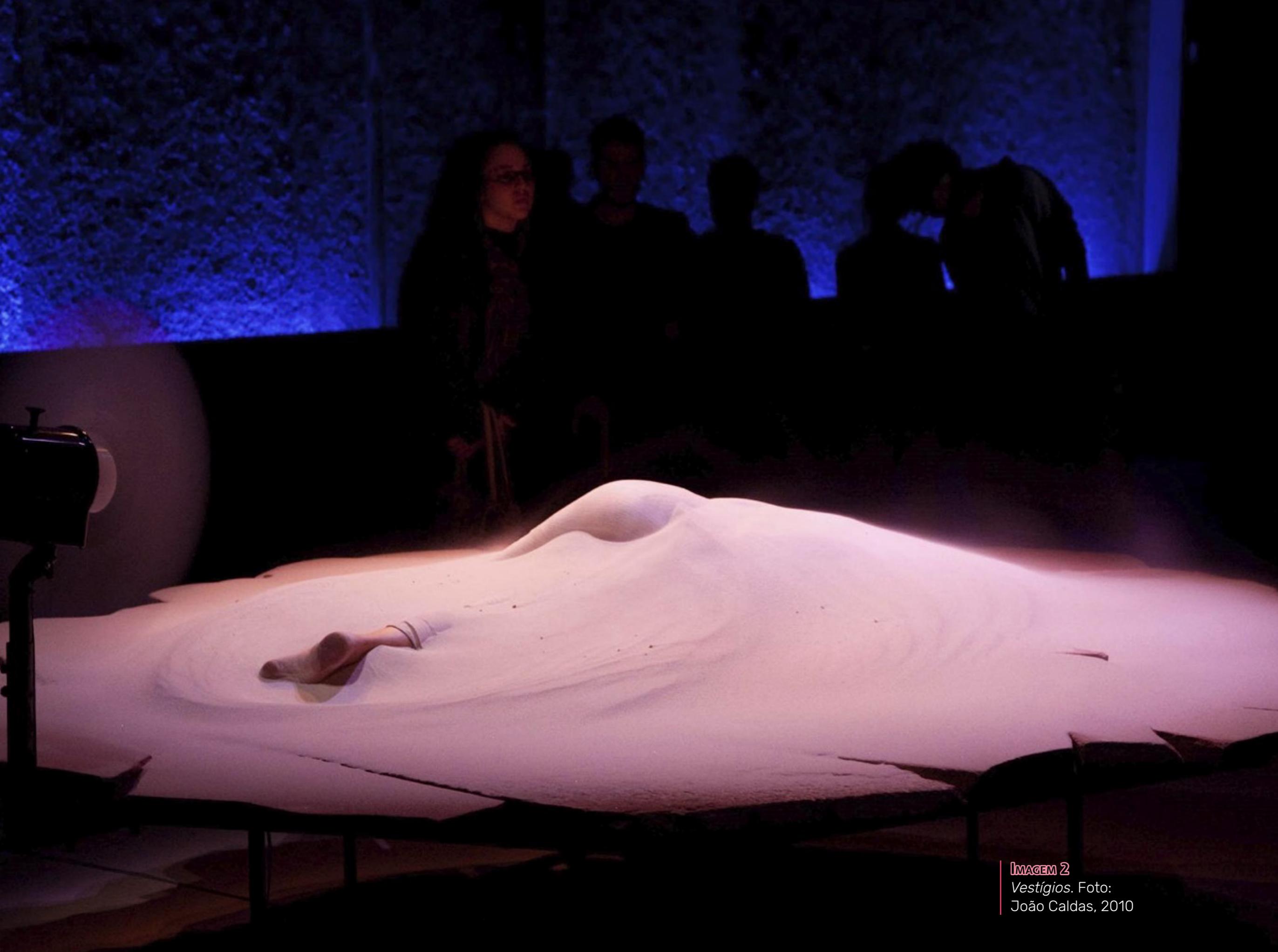


IMAGEM 2
Vestígios. Foto:
João Caldas, 2010



A PERFORMANCE

A apresentação dura cinquenta minutos, durante os quais permaneço deitada imóvel nas pedras que cobrem a plataforma, inteiramente recoberta por um monte de areia. O vento gerado pelo ventilador, vai lentamente movendo, removendo e dispersando a areia pela sala, como uma escavação arqueológica onde o sujeito pesquisador é o próprio tempo. Aqui, atualizam-se o primeiro e o segundo níveis de memória existentes no sambaqui, descritos acima, se nos baseamos no modo como De Blasis (2008) interpreta o que encontrou em suas escavações.

O espetáculo *Vestígios* retoma estes níveis de memória ritual, invertendo sua ordem temporal. O público começa pela experiência da forma na qual resultam estes níveis de memória – um monte de elementos minerais que encobrem um corpo já não detectável. Em seguida, o corpo vai pouco a pouco aparecendo: primeiro, um ou outro fio de cabelo, que se confunde com uma planta que teria surgido da areia; depois, um pedaço de quadril, de perna ou de outras partes do corpo, que se confundem com pedras; e, por fim, é o corpo todo que reaparece, já passível de identificação. É um corpo imóvel: corpo de um morto. O espectador se vê então como que diante do início de um ritual de sepultamento. A inversão temporal proporciona uma possibilidade de suspensão do tempo cronológico, em que não há mais separação entre passado, presente e futuro. E a experiência que aí se lhe oferece atualiza as sensações espaço/temporais vivenciadas durante as imersões realizadas nos sambaquis.

Uma espécie de investigação arqueológica, mas que aqui migra da ciência para a arte: não é mais o gesto do pesquisador conduzido por uma vontade científica que decifra ativamente o enigma do sambaqui tocando sua materialidade concreta, mas são os afectos do público que o guiam em seu corpo na experiência da memória imaterial inscrita na concretude sambaqui, atualizando a decifração de seu enigma, tal como vivenciada pelo artista. É a experiência da escavação estética deste enigma que o público é levado a descobrir.



A VIDEOINSTALAÇÃO

Imagens panorâmicas, captadas em vários pontos da paisagem onde se localizam os sambaquis nas dunas da praia do Camacho, são projetadas nos dois telões. As imagens foram primeiramente fotografadas em *timelapse* e, posteriormente, editadas em vídeo. Sua aceleração torna visível as transformações daqueles espaços operadas pelo tempo, o que remete aos segundo e terceiro níveis de memória ritual do sambaqui Jabuticabeira II, se continuamos a nos basear no modo como De Blasis interpreta o que encontrou em suas escavações. Trata-se do momento em que o monte se completa tornando-se um elemento da



IMAGEM 3
Vestígios.
Foto: João
Caldas, 2010



paisagem: um monumento resultante dos episódios de deposições massivos e repetidos durante um longo período de tempo. Tal monumento é, segundo De Blasis (2008), um marcador de territorialidade e um ato de apropriação ritual da mesma.

O espaço é habitado por sons de vento, insetos (cigarras), aves (corujas e periquitos) e animais (sapos), capturados no local onde se encontram os sambaquis e, em momento posterior, trabalhados digitalmente. O áudio localiza-se em vários pontos da sala e/ou move-se por seu espaço, com o intuito de transpor a sensação de amplidão da paisagem sonora do espaço de fora para o espaço de dentro.

ENSAIOS E APRESENTAÇÕES

Durante o período dos ensaios de *Vestígios*, a difícil tarefa física de permanecer soterrada e imóvel por cerca de 50 minutos, embaixo de um monte de areia, repetidas vezes, possibilitou meu corpo acessar sensações relacionadas às camadas de memória de existências pessoais que, como aquele corpo, agonizam soterradas feito mortos em vida. São camadas de arquiteturas do desejo adquiridas no passado, mais precisamente no período da minha formação como mulher. Era a ditadura no Brasil, vivida em Piedade, cidade do interior do Estado de São Paulo, em uma família parcialmente católica. Depois, veio o neoliberalismo e outras camadas formaram-se, atualizando diferentemente esta agonia.

Surpreendentemente, durante a estreia e as sucessivas apresentações de *Vestígios*, as repetidas experiências de soterramento tornaram-se cada vez menos dolorosas emocionalmente à medida que fui me conscientizando de que *Vestígios* é também um ritual de exumação. A cada sessão, camadas de arquiteturas do desejo que me constituem são, simbolicamente, removidas do meu corpo junto com a areia que se vai, soprada pelo vento. Ele sai de sua letargia e revela-se plástico e múltiplo: corpo animal, mineral, vegetal, feminino, ancestral, geológico. Corpo esqueleto, ossos, conchas; corpo pedras, terra, areia, pó; corpo planta, árvore, raiz, carvão, cinzas; corpo



pré-histórico, vivo, morto; corpo paisagem, dunas, vento Um corpo sambaqui em transformação no espaço/ tempo suspensos. Um corpo em devir imperceptível.

Para Deleuze e Guattari (1997, p. 11 a 113), devir-animal, devir-mulher, devir-molecular, devir-imperceptível, devir-outro são conceitos-chave. Todas as formas de devir são, essencialmente, sobre devir outro e envolvem um engajamento criativo com o outro por parte do sujeito.

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão 'o que você está se tornando?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. (DELEUZE E PARNET, 1998, p. 10)

CONCLUSÃO

Agora, passados doze anos da estreia de *Vestígios*, que ocorreu em 2010, me dei conta de que o processo de criação e montagem dessa obra foi também um longo processo de despedida da minha mãe Maria Lúcia, professora de geografia, que faleceu em 2014. Uma maneira melancólica de eu performar uma simbiose com a grande Mãe Terra e com o cosmos do qual ela se tornou parte após a sua morte. Simbiose similar à que vivenciei com ela quando no seu ventre. E, que os construtores dos sambaquis performaram quando tornaram-se parte da materialidade dos mesmos, após as suas mortes, através dos rituais de sepultamentos que os constituem.

Igualmente me conscientizei de que o processo de criação é um processo de autoconhecimento não totalmente consciente durante o seu desenvolvimento, porquanto os seus significados e ressignificações podem continuar emergindo durante longo tempo após a conclusão de uma obra. E me dei conta, a partir do falecimento da minha mãe, de que a criação de uma obra é um



processo de salvação temporário, mas não um processo total de cura, como cheguei a pensar previamente. Assim é, pois, as camadas de memória de existências pessoais que nos constituem e as camadas de arquiteturas do desejo adquiridas no passado, em parte elaboradas anteriormente, podem reemergir diante um acontecimento atual chocante em combinação com traumas vividos. E, quando isso ocorrer, essas camadas necessitarão de reelaboração, para que sejam de novo simbolicamente removidas dos nossos corpos, como a areia que se vai soprada pelo vento. Com ela, vão-se as memórias dos nossos mortos até que possivelmente possamos voltar a reencontrá-los nos sonhos ou através de uma nova criação para, assim, nos reencontrarmos e nos resignificarmos.

PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO DA ARTISTA:

ESCRITOS ESPARSOS

Eu grito pelas ruas

Muda, surda

Pulsção aprisionada

Mulher caída

Desespero, resgate.

Ao caminhar,

camadas estratigráficas desprendem-se

do meu corpo.

Esparramo-as pela cidade,

deixo resíduos ancestrais no urbano.

A cabeça dói.



*A água fria escorre pelo corpo,
congela e bloqueia os seus fluxos.*

*Esvai pelo ralo até emergir
como desejo ensanguentado de vida.*

*As mãos formigam
Corpos esbarram-se,
faíscas desprendem-se,
os encontros não vingam.*

*O medo do corte, o vício da falta,
o pânico e a fuga prevalecem.*

*E continuamos a vagar pelas cidades,
carregando o peso ancestral*

das representações do masculino e do feminino.

Ao menos vaguemos pelas ruas de bicicleta ao vento.

*Sentindo-o atravessar nossos corpos
porosos e transparentes (em NYC, baby)!*

*E durmamos juntos, para sonhar e despertar,
quando for possível*

vivenciarmos os devires que emergirão.

Pois as coisas mudaram.

Mas ainda não chegamos lá.



REFERÊNCIAS

- » De BLASIS, Paulo. *Sambaquis for the Ancestors, funerary ritual and the emergence of religious power among moundbuilders from southern Brazil*. São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, 2008.
- » DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- » DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. vol. 4. São Paulo: Ed.34, 1997.
- » SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.



PERFORMANCE DA PRESENÇA OU A ARTE DO INSTANTE

AICHA MARQUES

É Atriz, graduada em Artes Cênicas pela UFBA. Ganhou diversos prêmios, como o Prêmio de melhor atriz no Festival Nacional de Florianópolis, na peça *Castro Alves*, de Deolindo Checcucci. Prêmio Braskem de melhor atriz coadjuvante em *Ensina-me a Viver*, de José Possi Neto. Prêmio Braskem de Melhor Atriz e de Melhor Espetáculo de *Uma vez, nada mais*, dirigido por Hebe Alves. O Prêmio da Fundação Gregório de Mattos para montar seu texto teatral *Apartamento 1201*. O Prêmio do Selo João Ubaldo Ribeiro para publicar a peça teatral *Alimentando as Feras*. E-mail: aichamarques@hotmail.com

RESUMO

Este artigo fala da experiência de uma atriz que acordou afônica em plena temporada de um espetáculo de sucesso na cidade de Salvador. A narrativa expõe em ordem cronológica o processo psicofísico da atriz ao realizar o espetáculo, mesmo sem voz. Em sua busca ela descobre, através de exercícios que fez em oficinas com Eugênio Barba e o Lume, a transição da fisicalidade do texto a ser dito para com isso realizar o espetáculo. Em seu processo de buscar meios para realizar o espetáculo, mesmo sem voz, ela narra a importância da presentificação e no aprofundamento do instante presente como ferramentas de superação. E, com isso, descobriu que a perda da voz lhe possibilitou ouvir melhor seus colegas e estar em cena de forma integral, melhorando sua percepção na atuação.

PALAVRAS-CHAVE:

Voz. Afonia. Corpo. Presença. Instante.

PERFORMANCE OF PRESENCE OR THE ART OF THE INSTANT

ABSTRACT

This article talks about the experience of an actress who woke up aphonic in the middle of a successful show in the city of Salvador. The narrative exposes in chronological order the psychophysical process of the actress when performing the show even without her voice. In her quest, she discovers, through exercises she did in workshops with Eugênio Barba and Lume, the transition from the physicality of the text to be said to the performance of the show. In her process of looking for ways to perform the show even without a voice, she narrates the importance of the presentification and the deepening of the present moment as tools for overcoming. And with that, he discovered that the loss of his voice made it possible to hear his colleagues better, and to be on stage in an integral way, improving his perception of acting.

KEYWORDS:

Voice. Aphonia. Body. Presence. Instant.



AMANHECI SEM VOZ

Costuma-se dizer que a perda de um sentido melhora os outros. Amanheci sem voz. Pode parecer exagero, mas era uma sensação de morte. Gritei por dentro. Minha mente ficou em estado de alerta máximo. Tinha espetáculo naquela noite. Não podia entrar no processo de culpa de: por que lavei o cabelo à noite? Por que não fechei a janela? Por que não usei meias para dormir? Precisava salvar o resto do sistema. Respirei. Tinha espetáculo à noite.... Peça de sucesso na cidade (Salvador-BA). Amanheci sem voz. Impossível fazer a peça. Resolvi ficar sem falar por todo o dia. Doze horas calada até a hora da peça.

Chegou a hora de ir para o teatro. Fui munida de um caderninho para escrever e evitar falar. Chamei a produção e os colegas atores para informar que estava sem voz. Eles pediram que eu dissesse algo para eles avaliarem minha situação. Até eu estava curiosa para saber se o fato de ter ficado calada o dia todo surtira efeito. Nada. Só havia um fiapo de voz, muito fina, falha e quase inaudível. Certeza geral. Suspende a peça! Chegou o assistente de produção e disse: “casa lotada!”. Engoli a saliva. Respirei e escrevi no caderninho: “Minha personagem não é a voz.” Todos me olharam. Escrevi novamente: “Vamos fazer a peça.” Os colegas esboçaram uma expressão de dúvida e alívio. Preparei-me e fui para meu canto onde fazia meu aquecimento. Nessa hora senti medo. Havia dito algo verdadeiro, mas pela metade: minha personagem não é a voz. Isso parece até óbvio: minha personagem não era só a voz, mas ela é também a voz. E, uma vez enfraquecido esse elemento, o que restava? Eu nunca havia pensado sobre isso. Resolvi agir.

Fiquei de pé com o peso distribuído entre os dois pés, joelhos fletidos, olhos fechados, respirando e deixando fluir espontaneamente um exercício. Renato Ferracini, em artigo da *Revista do Lume* número 1, em 1998, diz o seguinte: “[...] O instrumento de trabalho do ator não é simplesmente seu corpo, mas seu corpo-em-vida [...]” (FERRACINI, 1998, p. 63). Penso que o corpo-em-vida é um corpo que se sabe corpo, que se sabe vivo, que se sabe sendo visto, que se sabe gramática, que se sabe expandido e que se sabe presente. A partir do contato com Eugênio Barba e membros do Lume – UNICAMP, incorporo meu estado de espírito no exercício espontâneo do dia na preparação para uma apresentação teatral. Criei muitos exercícios a partir do instante presente na relação com meu eu. E, quando o faço, não penso, nem julgo, apenas deixo fluir na expansão do instante na relação de estar vivo e susceptível ao presente e ao mundo externo. Quando



estou com algum problema, isso é mais intenso e necessário. Vejo que é natural do meu corpo buscar o equilíbrio e a homeostase; por isso, antes de fazer o exercício espontâneo do dia, eu aqueço minha musculatura. A depender da minha necessidade, eu vivo verdadeiras catarses. A impressão que tenho é que, com o tempo, meu aquecimento se transformou em um espetáculo para mim mesma. Porque, mesmo sendo um aquecimento, ele tem apuro estético. Uso sempre os estímulos externos para acalmar minha mente, para sair da cabeça e entrar no presente, para daí entrar na peça com o olhar leve de quem está ali pela primeira vez. “O treinamento cotidiano é o arar da terra desse corpo-em-vida. É o espaço que o ator tem para trabalhar não a personagem, nem ao espetáculo, mas a si mesmo”. (FERRACINI, 1998, p. 63)

Antes de entrar em cena, eu trabalho a mim mesma. Todo trabalho desempenhado pelos nossos sistemas funcionais básicos biológicos, atrelados à parte mais subjetiva do nosso ser, cria ligações que geram substratos que possibilitam “[...] transformar nossas emoções em corporeidades.” (Ferracini, 1998, p. 63)

Mais do que nunca, eu precisava transformar emoções em ações, falas em corpo, entonações em respirações e respirações em texto... uma vez que não tinha voz. “[...] Aliás, emoção para o ator não deve ser algo abstrato e psicológico, mas, ao contrário, algo concreto e muscular [...]” (Ferracini, 1998, p. 63). Gosto dessa imagem porque ela nos conduz a um lugar de ação com relação às emoções. Vai além de apenas sentir. Nos conduz ao: como “performar” esse sentir!

Deixei que o corpo agisse ao seu modo, que tivesse autonomia; dei ouvidos (confiança) à voz do corpo. A voz (som) e a fala (gramática) são produtos do corpo. Que o corpo fala, isso é bem afirmado, mas quantas vezes têm nosso corpo? Corpo-voz, palavra-corpo, corpo-fala. Meu silêncio fala. O corpo inteiro fala. Preciso dizer o texto, o público precisa entender o que eu falava e meus colegas de cena também. Amanheci sem voz. (Pausa). Estava afônica. Mas o corpo, não. A voz era pouca e as palavras saíam com volume baixo, quando não sem som, mas o corpo não! Casa lotada. Amanheci sem voz. Se meu personagem não é apenas a voz, restava o quê? Ritmo da cena é corpo? Atmosfera da cena é corpo? Respiração é corpo? Silêncio e pausa são corpo? Velocidade de movimento é corpo? Presença cênica é corpo? Outras partes do corpo produzem sentidos, até mesmo palavras, talvez não sonoras, mas desenhadas, sugeridas, expressadas, codificadas, configuradas, sentidas, ditas com o corpo. O corpo é um livro disponível para quem puder ler. Corpo-gramática. Que gramática tem o corpo? Mesmo parado, ele comunica. Mesmo



mudo, ele fala. (Pausa). Amanheci sem voz. Perdi-me em pensamentos. (Silêncio). Estava de pé, com os joelhos fletidos, respirando e deixando que o corpo guiasse o exercício espontâneo do dia. Preciso me concentrar. Preciso ativar todos os meus sentidos. Amanheci sem voz e preciso conviver com isso!

Retomo o instante agora. Quando, de repente, comecei a pensar as falas da personagem na mente de maneira tão concentrada que tinha a impressão de as ter dito em voz alta. Surgiu então uma possibilidade de exercício prático. Amanheci sem voz? O exercício de falar o texto na mente, respeitando sua cadência, ritmo e intenção me fez levar minha atenção para o que o corpo fazia na hora em que eu dizia tal parte do texto. Onde estavam meus ombros quando elevava a voz em um tom de queixa naquele trecho da história? O que estava dizendo com as mãos quando falava naquele momento tal da trama? Que o corpo fala, não há mais dúvida. Se meu corpo todo é um conjunto de vozes, eu não perdi a voz, eu ganhei vozes. O exercício me possibilitou ouvir essas vozes. Vozes não audíveis, será? Porém carregadas de informação. Meu corpo é ouvido pelo olhar da plateia? Essa experiência me fez perceber que também ouvimos com os olhos e falamos com os ouvidos. Um detalhe, o fato de estar sem voz, acordou minha audição e meus olhos estavam mais atentos também. Daí me ocorreu: há uma gramática-corpo já estabelecida entre nós? Ela é regida pelas mesmas forças que a gramática-palavra? Amanheci com vozes. Há muita coisa entre a palavra-som e a palavra-corpo, entre o que é dito pelas palavras que saem do aparelho fonador (a palavra-gramática) e o que é dito pela palavra-corpo: palavra-gesto, palavra-ação, palavra-vibração, palavra-pausa. São gramáticas diferentes, ao que parece, e que se comunicam na soma e na contradição, ao que tudo indica. O corpo contradiz a palavra dita e vice-versa, assim como colabora e ratifica. Na vida isso acontece naturalmente. Amanheci sem voz, mas não sem capacidade de me comunicar. Repeti mentalmente: “Meu personagem não é a voz!” Comecei a acreditar realmente nisso.

Ao dizer mentalmente minhas falas respeitando a duração e o ritmo delas, notava como meu corpo articulava palavra-pensamento e corpo-palavra em uma dança comunicacional de extrema delicadeza e coerência. Mergulhei nesse exercício passando por quase todas as minhas falas. Notei que meu corpo era um evento. Eu era o poeta, a palavra, a máquina de impressão, o livro, o leitor e o crítico. Todo o processo de comunicação estava acontecendo em mim. Em termos metafóricos; se faltavam palavras, tinha figuras. Amanheci sem voz e a casa estava lotada! Não podia deixar meus colegas sem cachê e a plateia sem espetáculo. Mas precisava ser entendida.



E estava descobrindo que tudo em mim dizia. Percebia também que o pensar as falas gerava pausas, compunha a atmosfera da cena. Eram tantos micromovimentos, contrações, extensões, dilatações, tessituras de gestos, delicadas torções de pés e coluna na hora, que dizia tais e tais palavras; tudo evocava.... O que o corpo fazia durante as falas ditas em minha mente era de tamanha riqueza, que me assustou. A plateia vê isso! Acrescentei mais um detalhe ao exercício; agora não mais pensava o texto, mas balbuciava-o bem baixinho. Pude reparar a dança alucinante das sobrancelhas e dos olhos.... Passei a exagerar para saber até onde podia ir. Afinal, a personagem já estava montada, não estava mais em fase de experimentação. Não podia surpreender os colegas. A peça era realista. Não havia como trazer uma experiência física nova. Ou seja, havia limites. A integridade da personagem e da peça precisavam ser mantidas. Meu desafio era ser entendida, não criar uma linguagem nova em plena temporada. Minha personagem era altiva, rica, dominadora, dava ordens, era arrogante, era a antagonista da peça. A voz, falha e fraca; não poderiam enfraquecê-la. Precisaria também equacionar isso. Onde mais poderia revelar no corpo o status elevado da personagem? Como poderia transformar essa “fragilidade” em força e poder, qualidades fundamentais a ela? Isso não seria um desafio desgastante se estivesse na fase de ensaio, mas, estando a uma hora de abrir as cortinas, tudo ficava tenso.

Ao dizer as falas da peça emitindo a voz sussurrando, pude propor ao corpo de maneira direta que tomasse a responsabilidade de se somar à pouca voz, evocando dele sua máxima potência informativa, catalisando e aglutinando sensações, gestos e sentimentos, na intenção de se fazer ser entendido, dentro de uma coerência estética, claro, da peça, e orgânica.

Primeiro sinal. Os colegas foram chegando um por um para me desejar boa sorte. Segundo sinal. O diretor apareceu e disse umas palavras confortáveis. Ouço a porta do teatro se abrir. Já na entrada da plateia, eu percebi algo diferente. Passei a ouvi-la melhor. Conseguia identificar vozes de conhecidos. Podia fechar os olhos e literalmente ver a plateia se acomodando e conversando entre si. Percebia que conseguia ouvir minha respiração. Algo na minha audição havia mudado com a perda da voz. Terceiro sinal. Silêncio na plateia. Sinto suspenso no ar o hiato entre o mundo real e o nosso imaginário estabelecido – a peça. Ouço a máquina da cortina antes de a cortina se abrir. Chegou o momento sem volta. O caminho de ida. Início da peça.

O instinto de sobrevivência foi ativado. 1 hora e 40 minutos de espetáculo. Fiz a peça. Fim do espetáculo. Estou no camarim. Exausta. Com a sensação de que tinha repetido a peça duas



vezes. Estava séria. Não sabia o que tinha ocorrido. Estava cansada para pensar se foi um bom espetáculo ou não; isso não fazia a menor diferença. Ouvi uma voz; era um colega quase se ajoelhando e dizendo: “Você estava incrível. Estou emocionado.” Tomei um susto. Pensei: “Por que ele está dizendo isso?” Ele não parava de falar: “Você estava incrível. Inteira. Impecável.” Se aproximaram mais dois colegas e todos repetiam a mesma coisa: “Você estava inteira, estava concentrada, suas falas vinham com força cênica, com domínio... havia vida...” Até que um colega disse: “Sem dúvida, foi sua melhor apresentação.” Na hora dei risada. Estava afônica ainda. Não sei se queria acreditar nisso. Não gostava da ideia de que meu melhor dia daquele espetáculo, até então, fosse quando perdi a voz. Aquilo foi perturbador. Precisava dormir.

Uma semana se passou. Minha voz voltou. Lá estava eu no meu cantinho de aquecimento introjetando a aprendizagem do que havia ocorrido. O que eu poderia aproveitar da experiência? O que daquilo poderia ser retirado como método e como força estruturante de preparação de personagens? O que poderia levar para sempre comigo? Talvez fosse meu segredo. A receita mágica. Queria repetir o mesmo efeito que provoquei nos colegas. Queria colecionar dias incríveis. Fim da peça. Nada ocorreu de mágico. Foi uma apresentação comum. Nenhuma visita dos colegas ao meu camarim. Para minha sorte, não há fórmula. Amanheci com voz e bem consciente. Assim como o sucesso, a frustração também consome muita energia. Precisava dormir. Dia seguinte. Nova apresentação. Segundo sinal... será que nada do que vivi vai ficar de experiência? Já sabia que não havia fórmula. Queria apenas uma frase. Um *insight*. Uma aprendizagem que fosse além dos cuidados de não ficar afônica novamente. Nada.

Eu achava que jamais poderia repetir o que ocorreu porque não poderia fingir para mim mesma que estava afônica. Não saberia reproduzir os instantes de pavor de achar que não seria ouvida. O medo de me autossabotar no meio da peça. O horror de não chegar até o fim da apresentação. A preocupação de me vaiarem ou de alguém dizer: “Fala mais alto!” Parece fato que o instinto de sobrevivência nos dá essa força extra, na tentativa de nos salvar. Com certeza isso impulsiona nosso desejo, nossa criatividade e nossa vontade de sair vivo da experiência. Mas não era por isso que não podia repetir o feito que gerei em meus colegas no dia da afonia. Não precisava ficar afônica para alcançar a verdade cênica novamente! Amanheci com voz e descobri que ela pode me calar, caso não abra bem os ouvidos para falar e os olhos para ouvir. Sim, a experiência entrou em mim. Não foi de vez nem imediatamente, foi ao longo de anos, mas aconteceu. Minha maneira de representar mudou. Minha relação auditiva com a contracenada mudou. Descobri que



ouvia pouco os meus colegas. Não importavam as alterações naturais que eles faziam em suas falas durante as diversas repetições; eu dizia minhas falas tentando repetir a mesma entonação aprovada em ensaio pelo diretor; ou seja, não contracenava, eu reproduzia. Eu ouvia muito mais minhas falas, na tentativa de manter o padrão de qualidade, do que as falas dos colegas. Só após a experiência de ter perdido a voz que percebi que preciso apenas responder a um estímulo real, rejeitando a repetição mecânica e sem conexão com a vida e com o instante presente. Percebi que a “mágica” estava na presença ou na qualidade dessa presença, precisamente. Segundo Luís Otávio Burnier:

A particularidade da arte de ator exige a presença física do artista diante de seus espectadores no momento em que acontece, levanta outra questão, referente à interrelação entre a vida (o natural) e a arte (o artificial) de maneira bastante peculiar. A vida e a arte não se confundem. Uma nos é dada pela natureza e a outra, pelo homem. No entanto, existe algo de intrínseco na Natureza que encontramos em nós, enquanto seus filhos, mas que se manifesta no fazer artístico, e é o responsável pela sensação de uma certa obra estar viva, como se ela pudesse tomar as rédeas de seu próprio destino, agir e existir por si só. (BURNIER, 1994, p. 18)

A afonia me possibilitou tomar as rédeas desse corpo vivo. Ao tirar-me, deu-me. Fez-me viva, numa obra viva. Ao perder um dos sentidos, despertei para outros. Possibilitou que eu visse o mundo real (natural), na arte (artificial) e vice-versa. Por conta da perda vocal, encarnei-me, submeti-me ao presente, ao instante, à realidade. O teatro faz parte da arte da presença; natural fazer pequenas alterações que envolvessem o instante, sacralizando um dos fundamentos dessa arte, que é estar vivo ao mesmo tempo que a plateia que a vislumbra. Não penso mais voz-aparelho fonador. Penso voz-pé, voz-braço, voz-mãos, voz-tórax, voz-ventre... Personagem carne, osso, unha, língua. Essa experiência ampliou o meu estado cênico e meu modo de estar-em-vida na cena-viva-teatral. Por isso passei a dar mais atenção aos exercícios de aquecimento antes de entrar em cena. Trata-se de exercícios com o intuito de despertar para o instante-agora.

No século XX, ocorreu uma revolução do invisível. A importância das estruturas escondidas se manifestou tanto na física como na sociologia, tanto na psicologia como na arte ou no mito. Também no teatro ocorreu uma revolução



similar, com a particularidade de que, nesse caso, as estruturas invisíveis não eram algo a descobrir para compreender o funcionamento da realidade, mas algo para recriar sobre o palco cênico para dar a ficção do teatro uma qualidade de vida. (BARBA, 1998, p. 29)

No caso, Eugênio Barba não se refere ao invisível como uma estrutura sólida e bem definida como ele mesmo menciona: “um andaime escondido”. Ou seja, não se trata de estruturas mentais formais, mas de partituras com interações orgânicas a estímulos reais. Ele ainda completa:

O subtexto, como o chamava Stanislavski, é uma forma particular de sub-partitura. A sub-partitura não consiste necessariamente na intenção ou no pensamento não expresso de um personagem, na interpretação do seu “porque”. A sub-partitura pode ser constituída de um ritmo, de uma canção, de um modo particular de respirar, de uma ação que não é executada nas suas dimensões originais, mas que é absorvida e miniaturizada pelo ator, que não mostra, mas que se deixa guiar na quase-imobilidade pelo seu dinamismo. (BARBA, 1998 p. 29)

Enquanto exercitava falar balbuciando as falas da peça, com ênfase na expressão corporal, estava também criando uma subpartitura que alicerçasse aquela minha condição de afônica. É mais do que ensaiar como vou fazer, é saber ser naquela condição, sem perder o que já havia conquistado na criação da personagem.

Qual a qualidade de nossa presença em cena? Acho que todo ator deveria se fazer essa pergunta a cada novo trabalho. A falta de concentração, de subpartituras ou subtextos mal aplicados e a falta de foco em cena podem ser um grande inimigo para o ator. É necessário levar atenção para essa qualidade cênica, para esse estado mental/emocional cênico, que, muitas vezes, em nada tem a ver com os problemas do ator, mas sim com a personagem. Mesmo se pensarmos que estar presente é condição primária de quem está vivo, isso não significa que é algo simples de executar, principalmente quando se tem uma plateia à frente. A “arena cênica”, às vezes, pode causar pavor. Muitos atores esquecem elementos naturais de ser presente ou de estar presente por conta dos olhos atentos da plateia. Muitos se submetem a pensamentos extracena.



Como mais podemos dar apoio às ações físicas das personagens, na cena teatral, senão por estímulos reais? Como agir em cena como se fosse a primeira vez? O estado de “presentificação” na vida fortalece o estado de “presentificação” na cena?

Ao interpretar arte como a representação estética da vida, Burnier identifica sua organicidade e as dimensões interior, espiritual, física e mecânica, e seu programa consiste em ajudar o ator a desenvolver sua arte fazendo uso do seu corpo vivente ou de seu corpo-em-vida no tempo e no espaço, ao desenvolver ações com uma certa presença e colocar o todo em jogo. (D’AMBROSIO, 1998, p. 15)

Penso que é importante que os artistas busquem esse estado de inteireza do ser, essa espontaneidade de simplesmente existir, essa concentração no instante presente com foco naquilo que se faz, e que isso se incorpore na relação com o colega de cena e com a plateia. Não à toa as “artes da presença” são intrigantes para mim pelo simples fato de que o artista refaz a obra todas as vezes que se apresenta. Penso que não se trata de meras repetições. Todas as apresentações são únicas. As obras que são vivas nos trazem essa condição do agora, do instante, uma plateia diferente e um ator que também não é o mesmo, tudo isso traduz as “artes da presença”. Tudo está em jogo.

Fui aluna de Ciane Fernandes na disciplina de Laboratório de Performance 2021.1, quando conheci um pouco sobre a pesquisa somática performativa, em que, através do movimento, é realizada a prática como pesquisa artística. Desse contato, nasceu em mim a vontade de escrever este artigo. Aqui a prática como pesquisa me trouxe meios para dialogar com a teoria. Lanço aqui uma pequena reflexão sobre algumas frases recorrentes nas aulas de teatro: o ator precisa deixar o mundo do lado de fora para entrar em cena. Devemos ser folhas em branco ao entrar em cena? Como a realidade do ator pode contribuir na cena?

Quando estamos em fase de montagem, a vida do ator parece ser importante e bem-vinda no processo criativo. Mas quando a peça está pronta, essa relação entre vida e cena deve se desfazer? O Teatro Sagrado não pode se misturar à vida real depois da peça pronta? Quando e como o ator pode fazer uso de sua realidade numa obra já acabada? E, sendo mais incisiva, a peça, uma vez estreada, é uma obra definitiva e pronta? Se entendermos que o público e o ator não são mais os mesmos, mas a obra necessita ser a mesma, quanto nos resta para incorporar



o imprevisível, elemento irrefutável à vida, à cena? Parece senso comum que nos resta muito pouco espaço ou quase nada como lugar de pesquisa pós-peça estreada. Mas esse pouco já é algo a se pesquisar.

Entendo também que provavelmente essa pesquisa não será feita por diretores pesquisadores, mas sim pelos atores. Não se trata de uma guerra implícita entre o ator e o diretor, mas de uma questão de sobrevivência do ator na cena. Afinal, restam a este a manutenção e a integridade da obra. Filtrar a realidade e se manter apto às questões da peça é fundamental. Mas, e quando a realidade se torna impossível de ser afastada da cena, como foi minha afonia, o que fazer? Daí a importância da pesquisa do ator em também saber tirar proveito da realidade quando esta insiste em entrar em cena. Sabemos que nem sempre o dia está perfeito para se apresentar. Mas esse é o grande jogo da vida! Às vezes, o dia perfeito resulta numa peça amorfa e sem brilho e, no meu caso, os dias ruins muitas vezes resultam em peças vibrantes e cheias de histórias para contar. Histórias, como esta que relatei aqui, tenho várias. É a vida tal qual ela se mostra, imprevisível. E realmente se torna quase impossível ensaiar as centenas de possibilidades que podem ocorrer de errado na cena ao vivo. Mas podemos trabalhar no ator a possibilidade de o fazer da melhor forma possível.

Reconstruir a realidade é também ressignificá-la. É exatamente na efemeridade do teatro que encontramos sua redenção. Muitas vezes a repetição oca de ações e textos em cena causa repúdio na plateia. Nossa arte é a arte da presença e da repetição. Porém, nosso corpo não é mecânico, somos um “corpo-em-vida”. Não se trata de repetir, mas de viver tudo de novo. A plateia não quer ver a técnica, quer acreditar em seu personagem.

Os atores habitam esse lugar que é ficção e realidade; memória e fantasia; tônus e relaxamento; leveza e densidade; caos e harmonia. Tudo ao mesmo tempo, agora e ao vivo. “O estado necessário da mente é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual ‘queremos fazer aquilo’, mas ‘desistimos de não fazê-lo’.” (GROTOWSKI, 1992, p. 15)

Ele ainda nos diz: “Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico.” (GROTOWSKI, 1992, p. 14) Não é interessante mesmo resistir, mas aceitar nossa condição de impermanência quando a vida insiste em entrar em cena nos impondo sua realidade crua frente ao mundo “controlado” da peça.



REFERÊNCIAS

- » BARBA, Eugenio. Um amuleto feito de memória: A Revolução do Invisível. *Revista do Lume – Número 1*, SP-Campina Grande, v. 1, n. 1, p. 29-36, out/1998.
- » BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da Técnica à Representação*. 3. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994. p. 3-256.
- » D'AMBRÓSIO, Ubiratan. Reflexões Sobre Corporeidade e Teatralidade: Sobreviver e Transcender. *Revista do Lume Número 1*, SP-Campina Grande, v. 1, n. 1, p. 13-19, out/1998.
- » FERRACINI, Renato. Doar – Verbo Bi – Transitivo. *Revista do Lume*, n. 1, Campinas, v. 1, n. 1, p. 63-63, jan/1998.
- » GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. p. 9-219.



PROJETO AROEIRA

**– o feminino e os afetos na prática
artística como pesquisa em teatro**

ANTÔNIO RICARDO FAGUNDES DE OLIVEIRA

É Doutor e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC – UFBA. Professor e Coordenador do Programa de Formação Teatral na Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB). Ator, Dançarino, Produtor e Gestor Cultural. Esteve como Professor Substituto das Escolas de Dança e de Teatro da UFBA durante os anos de 2006 e 2007. Vencedor do Prêmio Braskem de Teatro 2019 na Categoria Ator. Pesquisador no Grupo de Pesquisa GIPE-Corpo do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC – UFBA). E-mail: triunforicardo@gmail.com

RESUMO

A pesquisa revela o Projeto Aroeira e sua metodologia de ensino. O Projeto de Extensão integra o Programa de Formação Teatral da Universidade Federal do Oeste da Bahia, ambos coordenados pelo autor do texto. O recorte do Projeto é feito entre os anos de 2016 e 2019. Nesse período, aulas de Teatro aconteceram para mulheres trabalhadoras rurais na comunidade de Coragina, no Oeste Baiano. Trata-se de uma experiência inédita: mulheres que nunca tinham feito, nem visto Teatro e um professor que nunca havia experimentado o Teatro com o perfil das aroeiras. Nasce, assim, o primeiro grupo teatral formado por trabalhadoras rurais no Oeste Baiano. É apresentada, nesta pesquisa, uma metodologia de ensino calcada na horizontalidade das relações, troca de saberes, confiança, afeto, intuição e autonomia das participantes, em que a memória foi impulso para criação artística, levando-se em conta o individual, o coletivo e o social das pessoas envolvidas e da comunidade rural.

PALAVRAS-CHAVE:

Experiência. Teatro. Educação. Mulheres. Somática. Transformação.

AROEIRA PROJECT – THE FEMININE AND THE AFFECTS ARTISTIC PRACTICE AS RESEARCH IN THEATER

ABSTRACT

The research presents the Aroeira Project and its teaching methodology. An Extension Project that integrates the Theater Training Program of the Federal University of Western Bahia, which the author coordinates. The stretch of the Project is done from 2016 to 2019. During this period, theater classes took place for rural working women in the community of Coragina in western Bahia. It is about an unprecedented experience: women who had never done or seen Theater and a teacher who had never experienced Theater with the profile of Aroeira women. Thus, the first theatrical group formed by rural workers in the West of Bahia is born. In this research, a methodology based on the horizontality of relationships, knowledge exchange, trust, affection, intuition and autonomy of the participants is presented, in which memory was an impulse for artistic creation, taking into account the individual, collective and social of people involved and the rural community.

KEYWORDS:

Experience. Theater. Education. Women. Somatics. Transformation.



O objeto em estudo é o Projeto Aroeira, atividade

de Extensão, desenvolvida na Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB), que levou aulas de Teatro para trabalhadoras rurais durante os anos de 2016 a 2019. As aulas aconteceram na zona rural, onde também se deram as primeiras apresentações. Assim, nasceu o pioneirismo do primeiro grupo de Teatro com trabalhadoras rurais no Oeste Baiano.¹ O projeto consiste em uma ação na qual o aprender e o ensinar aconteceram numa via de mão dupla entre os saberes de vida e os saberes técnicos entrecruzando-se em transversalidades nos campos da Arte e Educação, produzindo movimento, conhecimento artístico e científico, tendo como princípios norteadores afeto, confiança, intuição, memória, horizontalidade nas relações, construção de autonomia.

Trata-se de uma atividade de Extensão, essencialmente prática, com aulas semanais, desenvolvidas num prédio escolar desativado da comunidade rural Coragina, no município Santa Maria da Vitória. Durante 2 anos, foram criados e apresentados os espetáculos teatrais *Memórias do Coração* e *A Cigarra Canta em Coragina*. A produção de um texto teatral, dois espetáculos, seis apresentações, palestras, entrevistas em sites e televisão, mudanças nos comportamentos das participantes e da comunidade, a partir da prática artística, são alguns frutos, iniciais, do Projeto Aroeira. Outros frutos brotaram com o objetivo de sistematizar a metodologia de ensino do Projeto: artigos e uma pesquisa de Doutorado² foram desenvolvidos a partir da prática artística como pesquisa.

Durante o percurso para transformar a prática artística desenvolvida no Projeto Aroeira em uma pesquisa de Doutorado, duas instâncias foram abordadas: a metodologia de Ensino do Projeto Aroeira (construída a partir de minha carreira enquanto artista-pesquisador e desenvolvida durante a prática do Projeto) e a metodologia de Pesquisa (a Prática como Pesquisa, em que são apresentadas as escolhas para organização da tese, sua escrita, referenciais que se cruzam, coleta de dados, observações e análises para se chegar às conclusões, construindo conhecimento científico/artístico). Ou seja, “o que” eu fiz (metodologia de Ensino) em diálogo, compartilhando o “como” eu fiz (metodologia de Pesquisa). São dois momentos diferentes, em que seus princípios estão amalgamados em caminhos de reconhecimentos e complementariedade. Tratou-se, portanto, do exercício de transformar a experiência artística praticada anteriormente em uma tese de Doutorado, através de critérios relevantes para produção de conhecimento ao abordar a Prática como Pesquisa. Tais critérios, segundo Fortin (1999), se dividem em: contribuição substancial

1 Utiliza-se o termo Oeste Baiano para diferenciação do termo Oeste da Bahia. De acordo com o pesquisador e professor da UFOB, Paulo Roberto Baqueiro Brandão (2009), a diferenciação se faz necessária, pois não guardam equivalência. Esta terminologia, segundo Brandão, é utilizada para designar os espaços de apropriação mais recente pelo poder estatal baiano. Local que, historicamente, foi considerado um espaço alheio à realidade cultural e econômica do restante da Bahia. O local é formado por 35 municípios à margem esquerda do Rio São Francisco.

2 *Projeto Aroeira – uma experiência teatral no Oeste Baiano* (2018 a 2020), defendida no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA).



(como o texto auxilia no aprofundamento da compreensão sobre o fenômeno, contribuindo para a produção de conhecimento), mérito estético (como a escrita é desenvolvida e apresentada), reflexividade (como o autor dialoga e analisa com outras referências sobre o fenômeno), impacto (como o texto afetará o leitor) e expressão de uma realidade (o texto exprimindo o fenômeno tal qual aconteceu em aspectos individuais e coletivos em diálogo com o social).

O estudo, aqui apresentado, é também uma Pesquisa Participante, em que houve envolvimento, identificação e interação entre pesquisador e as pessoas investigadas. Portanto, o autor participou cotidianamente na comunidade, aumentando a familiaridade com o ambiente, vivenciando os acontecimentos sociais junto com as pessoas que fizeram parte do Projeto, explorando os fatos que surgiam do convívio em grupo. No presente momento, o autor elabora a teorização do fato depois de acontecido.

Tratou-se de um trabalho fundado na prática, com a metodologia Somática servindo de base para as ações teatrais, através de uma perspectiva diferenciada a partir de diferentes lugares, dialogando com outras metodologias. Buscou-se a integração entre experiência e sentido (BONDÍA, 2002). A Educação Somática também fundamentou as metodologias que compõem esta investigação: a metodologia de ensino e a metodologia de pesquisa.

A Educação Somática surge no final do século XIX, propondo uma outra noção acerca da aprendizagem estrutural, funcional e expressiva do corpo. Segundo Fortin (1999, p. 40), a Educação Somática, que deriva do termo *Soma* – corpo experimentado e integrado em sua totalidade, em contraste ao corpo objetivado – é um campo de estudo que “engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes”.

O sujeito, através da Educação Somática, não se encontra na posição de objeto que somente absorve os conhecimentos sociais. Ele pode, através de um processo autocognitivo de descobrimento e definição de suas próprias características e necessidades, compreender e planejar sua existência. De acordo com Ciane Fernandes (2019, p. 127), “Esse processo de busca pela autonomia reverte a objetificação imposta por qualquer fator imperativo, pois enfatiza a necessidade interior de cada ser vivo”. Trata-se de um campo de conhecimento interdisciplinar que convida para a experimentação de movimentos. Propõe abertura para a diversidade de experiências, proposições e respostas ampliadas.



A forma como cada cultura se relaciona com esse movimento internacional é peculiar e diferenciada. Um campo de estudos e práticas em que paradoxos são inevitáveis.

Enxergo as práticas somáticas como lugar 'normal de conflito' produzido através de uma completa gama de discursos, sempre sujeitos a construções compartilhadas, e repletas de zonas cinzentas. Enquanto praticantes e pesquisadores, somos construídos como sujeitos híbridos com contradições em nossas vidas. (FORTIN, 1999, p.150)

Atualmente, utiliza-se o termo Somática no Brasil a fim de expandir o alcance do conceito em perspectiva para além das práticas e sistemas euro-americanos, desenvolvidos a partir do final do século XIX. No PPGAC-UFBA, a artista-pesquisadora Ciane Fernandes desenvolve a criação da Abordagem Somático-Performativa. Trata-se de uma metodologia de Prática Artística como Pesquisa, associando performatividade e somática em processos integrados de ensino, pesquisa e extensão em criação em artes cênicas. No entanto, pode ser ampliada para qualquer campo de conhecimento.

Por integrar ensino, pesquisa e extensão, denominei-a de *abordagem*, influenciada pelo Movimento Autêntico e a técnica dos *Bartenieff Fundamentals*, além da Análise Laban/Bartenieff em Movimento, a dança-teatro, a arte da performance, a dança-improvisação e a dança clássica indiana de estilo *Bharatanatyam*. Mas, quando utilizada especificamente como abordagem de pesquisa, aplicadas ao desenvolvimento de projetos nesta linha, é denominada de Pesquisa Somático-Performativa (abreviada como PSP) e traduzida para o inglês como *Somatic-Performative Research* (SPR). (FERNANDES, 2018, p. 119).

A PSP é flexível e aberta para modificações e influências, pois suas características constitutivas estão em estado dinâmico. Trata-se de uma pesquisa em movimento, na qual seu tema pode ser seu método, seu objeto pode ser seu sujeito.

A Pesquisa Somático-Performativa busca consolidar as artes cênicas não apenas como campo de produção de conhecimento científico, mas, antes, como campo de criação de Sabedoria Somática (NAGATOMO, 1992), coerente com a natureza das artes. (FERNANDES, 2018, p. 01).



Para a autora, o processo de pesquisas não só inclui ou se utiliza da prática, como também “baseia-se, descobre-se, constrói-se e se estrutura a partir da prática, especialmente de práticas somáticas e performativas, compreendidas sob o viés da Arte do Movimento.”³ (FERNANDES, 2018, p. 119).

De acordo com Fernandes (2018), Abordagem Somático-Performativa integra experiência e sentido, sensibilidade e razão, subjetividade e objetividade. Os estudos da autora estão estruturados a partir da síntese de suas experiências com o Sistema Laban/Bartenieff, Movimento Autêntico, Somática, Dança-Teatro, Performance e Improvisação em Dança, dentre outras práticas, amalgamando-se à “prática como pesquisa”, à “performance como pesquisa” e à “pesquisa performativa”, frutos de seus estudos na extensão, ensino e pesquisa. Da inter-relação entre as partes, portanto, surge a Abordagem Somático-Performativa como pesquisa, fundada na prática enquanto performatividade somática, ainda que seu tema não seja especificamente técnicas somáticas ou performance.

Ainda segundo Fernandes (2018), os princípios da Abordagem Somático-Performativa funcionam como caleidoscópios que se compõem e se combinam em diferentes intensidades e possibilidades em cada projeto de pesquisa. Ao longo da sistematização da Prática como Pesquisa, alguns destes princípios dialogam com a metodologia de ensino do Projeto Aroeira e estão divididos em:

- Quatro princípios fundamentais: Arte do/em movimento como eixo; Processos e estudos em construção viva e integrada – soma; Ser guiado pelo impulso do movimento; Performance e interartes como (anti)método.
- Doze princípios temáticos: Pulsão espacial ou inteligências autônomas inter-relacionais; Sintonia somática e sensibilidade; Sabedoria somática ou inteligência celular; Energia, fluxo e ritmo; Espaço-tempo quântico, simultaneidade e sincronicidade; Padrões cristal; Criatividade, imprevisibilidade e desafio; Conexões; Criação de sentidos e associações a partir de afetos e apoio coletivo; Coerência interna e (em) inter-relação; linguagem somático-performativa; Espiritualidade encarnada ou *soma* sagrado.
- Quatro princípios contextuais: Integração e consciência; Abertura participativa e poéticas da diferença; Ecologia profunda e Imersão Corpo Ambiente; Arte como eixo de diálogo entre os diferentes campos de saberes.

3 A Arte do Movimento de Laban se constituía nos aspectos objetivos e subjetivos do dançarino, expressando-se de forma integrada. Portanto, movimento que se baseava na junção entre alma e corpo levados à cena.



Ao enfatizar a necessidade interior em inter-relação e integração com o todo, as práticas somáticas colocam em jogo, por meio de experimentação, a relação do indivíduo consigo mesmo, em partilha e interação entre a corporeidade e o ambiente que o cerca. A desenvoltura do movimento e o aumento da capacidade expressiva são resultantes desta abordagem.

A partir da perspectiva somática, associada a elementos que compõem o fazer teatral, através de mover e ser movido em inter-relação e integração entre as participantes e o ambiente, dialogando com princípios da Abordagem Somático-Performativa e princípios metodológicos desta pesquisa, o percurso que compõe a metodologia de ensino do Projeto Aroeira está dividido em três dimensões que se relacionam e podem ocorrer simultaneamente. Para cada dimensão, listo os procedimentos que foram abordados na prática:

Acolhimento:

- Aprender experimentando.
- Considerar o conhecimento prévio (afinal, cada participante tem, no mínimo, meio século vivido) e interligá-lo em rede no processo criativo.

Criação:

- O jogo (Improvisações teatrais em jogo que se faziam em analogia com o cotidiano).
- Pluralidade de saberes (teatro, dança, artes visuais, música, imbricados com os saberes da vida, em que há regras, criação, desafio, busca de soluções, caminhos novos o tempo todo e em estado dinâmico). Aqui, a memória foi impulso para a criação artística.
- Busca pela autonomia das participantes.

Partilha:

- Compartilhamento com a sociedade.



Trata-se de uma metodologia de ensino singular, baseada em princípios e procedimentos específicos a partir de lugares diferentes. Os exercícios praticados durante as aulas fizeram parte de minha formação ao longo dos anos de carreira artística e docente. Passaram a ser adaptados para o diálogo com o contexto do local em que foram aplicados, levando-se em conta os aspectos individuais e coletivos das participantes e o ambiente social da zona rural.

A partir do percurso descrito acima, apresento o Quadro Organizacional da Metodologia de Ensino no Projeto Aroeira:

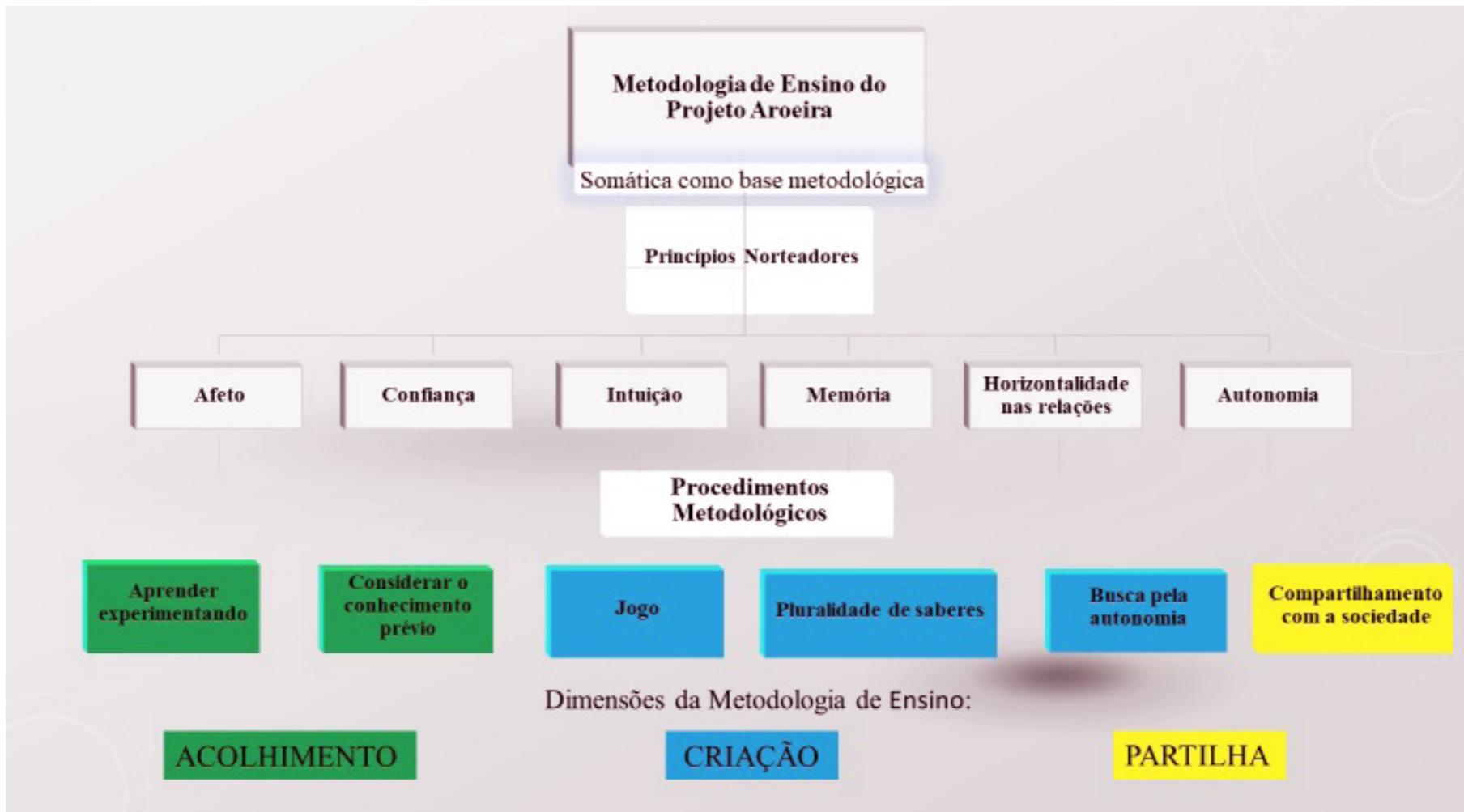


FIGURA 1
Quadro Organizacional da Metodologia de Ensino do Projeto Aroeira.
Fonte: próprio autor.

Informo que a experiência vivida no Projeto Aroeira tem dimensão maior do que consigo apresentar e refletir nesta escrita. Eu não darei conta de compartilhar tudo o que experimentamos ao longo de três anos de Projeto. Os processos foram maiores do que estas páginas. No entanto,



busco compartilhar o que de mais significativo aconteceu nesta proposta artística e a transformação desta prática em pesquisa. Uma experiência guiada por perguntas, dúvidas e coragem para encarar o desconhecido. Uma prática, produzindo conhecimento específico, articulado com um conjunto de saberes. Aqui, portanto, os sentidos são articulados através da prática artística como pesquisa.

No Projeto Aroeira, o Teatro foi linguagem; a memória, o material; as aroeiras, as artistas da cena; e o prédio de uma escola desativada, o local para a vida acordar. Como uma árvore que já estava naquela terra de barro batido com diferentes possibilidades e que precisava de água e afeto para se manter viva.

As aroeiras, antes do Projeto, tinham atividades, em sua maioria, voltadas para o cotidiano na lida do campo e em afazeres domésticos. Conheciam umas às outras, porém não se encontravam com frequência, seja para uma confraternização, seja para troca de experiências. Viviam em torno da família. A partir do convívio neste Projeto, vivenciavam uma metodologia de ensino com foco nas relações estabelecidas entre as participantes, através dos procedimentos metodológicos de considerar o conhecimento prévio de cada indivíduo, compartilhamento de saberes, mistura de linguagens, expansão de caminhos ao aprender experimentando, através dos jogos teatrais, conquistando autonomia e dividindo com o público um produto artístico, transformações aconteceram no dia a dia de cada aroeira.

O produto da Prática Artística como Pesquisa é a análise a partir da constatação de transformação neste grupo em termos de comportamento, atitude e conhecimento de si, relatados ao longo da pesquisa de doutoramento ao apresentar a metodologia de ensino aplicada. Uma metodologia relacional entre as participantes da experiência, a partir de seis princípios norteadores (confiança, afeto, intuição, memória, horizontalidade nas relações e construção de autonomia), e dividida em três dimensões: acolhimento, criação e partilha.

Como ponto de partida, diante de um caminho novo a ser trilhado ao desejar explorar a dimensão transformadora que o Teatro pode proporcionar com mulheres rurais numa zona rural tendo a Somática como base, surgiram as seguintes perguntas:



- Como se dá a prática teatral numa zona rural para mulheres que nunca tiveram contato com esta forma artística?
- Quais os percursos metodológicos que poderiam ser abordados para esta prática?
- Quais mudanças poderiam acontecer na vida de cada uma e da comunidade a partir do contato com essa metodologia de ensino, fruto da Prática artística?

O Teatro, em Coragina, foi uma forma de simbolizar vidas. Elaboraões, dúvidas, reflexões se cruzavam, simbolizando a existência através do encanto e vontade de brilhar em cena. O “eu” dando conta da vida através da arte. Para algumas, a arte foi possibilidade de transformação de tudo que estava sendo guardado há anos e que, agora, vai pulsando para vida, indo para longe da dor, da doença, em deslocamento para comunicação com o mundo através do Teatro. Segundo uma delas, estava, antes do projeto, como roupa guardada num guarda-roupa.

As vontades do que falar eram de cada uma. Os temas abordados nas aulas, portanto, vieram a partir delas, das trocas do cotidiano nas aulas. Aos poucos, eu ia encaminhando os temas para o processo de criação artística. Como num exame de abelhas, cutuquei através do fazer teatral e elas partiam para criação no mundo da cena. Fui incitando para a atualização de si diante, através da situação que surgia coletivamente. Um exercício que faço sempre é pedir para contar o dia anterior ou o próprio dia até chegar na sala. Assim trabalhamos a memória em sequência de ação, a visualização do que se diz, a implicação no que se constrói. Aos poucos os relatos pessoais eram compartilhados com o grupo, ou em confidências particulares a mim.

Os temas abordados iam, com o decorrer do Projeto, se diversificando e dialogando com as individualidades e com o coletivo na comunidade de Coragina. Tal como na Somática, em que as práticas dos indivíduos estão relacionadas com o meio em que vivem, padrões comportamentais, direitos trabalhistas, relações conjugais, religião, política, foram surgindo nas aulas a partir do cotidiano de cada aroeira. Uma vez levados e compartilhados os temas, eu os conduzia para serem inseridos nas circunstâncias dos jogos e improvisações teatrais.

Durante muito tempo ouvi delas que ali era um momento de “alívio”, de felicidade, de estar alegre e se sentir bem, de ser um momento de fuga da vida dura e sofrida, de se sentir viva.



Aos poucos entendi que, para uma pessoa que passou muitos anos da vida atendendo a demandas de outras, fazer escolha por e para si, compartilhando com quem se quer, é sentir a vida pelas próprias mãos. Segundo as aroeiras, “viver por nossas mãos é bom, mas viver pelas mãos dos outros, é melhor não viver” (*A Cigarra Canta em Coragina*).

Esse Teatro, aos poucos, foi criando singularidades para o ensino. Em Coragina, o prédio de uma escola desativada, beira de rio, casas das aroeiras foram alguns dos locais experimentados para os encontros teatrais acontecerem. A reconfiguração, transgressão de possibilidades, indo além de formas preestabelecidas, são características da Somática e que se fizeram presentes nestas escolhas de lugares para o Projeto existir. Ao mesmo tempo, o mundo real e o mundo da cena se complementavam, sem limites de fronteiras em que as transições operavam movimento o tempo todo.

De acordo com o relato de uma das aroeiras, o marido reclamava de sua participação no Projeto. Ela dividiu essa situação e também suas escolhas diante daquele momento, deixando reverberar o que aprendeu com os jogos teatrais. Segundo ela, “aqui eu sou mais...eu”, referindo-se ao Teatro. E concluiu: “hoje, ele continua reclamando, mesmo assim eu digo: caminha, pega a moto e me leva pro Projeto”. Aos poucos, transformações no cotidiano de cada uma eram compartilhadas. Pertencimento e autoestima passaram a ser temas entre a maioria das aroeiras. Traçava-se, a partir de então, a busca pela autonomia.

Mulheres pensando a partir de novas premissas, como aponta Djamila Ribeiro (2017), ao discutir o lugar de fala das mulheres negras.

Para além dessa conceituação dada pela comunicação, é preciso dizer que não há epistemologia determinada sobre o termo lugar de fala especificamente, ou melhor, a origem do termo é imprecisa, aceitamos que este surge a partir da tradição de discussão sobre *feminist stand point* – em uma tradução literal “ponto de vista feminista” – diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial. As reflexões e trabalhos gerados nessas perspectivas, conseqüentemente, foram sendo moldados no debate virtual, como forma de ferramenta política e com o intuito de se colocar contra uma autorização



discursiva. Porém, é extremamente possível pensá-lo a partir de certas referências que vêm questionando quem pode falar. (RIBEIRO, 2017, p. 58)

De acordo com Patrícia Caetano, ao abordar indivíduo e sociedade em relações somáticas, a busca por “ampliar a autonomia do corpo e do indivíduo, no sentido de transformar-se e de promover transformações em seu entorno, parece relacionar-se com a possibilidade de atuar micropoliticamente” (2019, p. 202).

A ação micropolítica diria respeito então à abertura de uma realidade sensível dos e através dos corpos, ação potencializadora dos encontros com a alteridade, os ‘outros’ de si e do mundo. São esses mesmos corpos que, imersos no tecido social, produziram fissuras em seu status quo. (CAETANO, 2019, p. 199)

Existe até hoje, no Brasil, o olhar do homem colonizador nas relações humanas. Saberes, corpos, produções em que, em sua maioria, a mulher é pensada não a partir de si, mas em comparação ao homem e o seu lugar de fala é questionado ou abortado. De acordo com Sueli Carneiro (2003), o que poderia ser considerado uma história do período colonial, permaneceu latente no imaginário social e se manifesta sob novos contornos e funções “numa sociedade dita democrática”:

No Brasil e na América Latina, a violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra mulheres negras e indígenas e a miscigenação daí resultante está na origem de todas as constituições de nossa identidade cultural. A luta das mulheres não depende apenas da capacidade de superar desigualdades geradas pela histórica hegemonia masculina, mas exige, também, a superação de ideologias complementares do sistema de opressão, como é o caso do racismo. (CARNEIRO, 2003, p. 3).

A fala das aroeiras, antes à sombra de uma sociedade patriarcal, hoje ganha o mundo da cena, reinventando-se sob a luz dos refletores. Rostos, peles e olhos, corpos testemunhas de uma existência ganharam maquiagem, adereço e figurinos para atualizarem suas lembranças em beleza no brilho do palco.



Elas me falaram uma vez, durante uma das aulas, que tinha dia que precisavam carregar uma mala e a mala não tinha alça, mas carregavam. Disseram que tinham que segurar uma cruz que não havia onde escorar e, ainda assim, seguravam. No espetáculo *A Cigarra Canta em Coragina*, reproduzem essa cena, só que a mala ou a cruz que elas carregam e compartilham com a plateia é um cesto com as flores coloridas por elas confeccionadas .

Hoje, elas ensaiam sem a minha presença, tiram fotos e filmam, enviando o material para minhas observações. Nunca pedi. Partiu delas. Como partiram delas o formato dos convites para cada apresentação, o cardápio das comidas servidas ao término do espetáculo e a contratação do sanfoneiro para findar a noite em dança e música, quando cada pessoa é livre para dançar com quem desejar, desde que se tenha o consentimento. Elas passaram a entender do ofício e o que querem dizer através do Teatro.

Eu, antes sem saber o que estava por vir com esta experiência, hoje reconheço transformações em mim também. O saber que surgiu daquela prática me fez questionar posições estáveis, enxergar caminhos novos para a docência, para a pesquisa e para a cena. Participante desta investigação, fui tocado através do compartilhamento de saberes com aquelas senhoras e a comunidade de Coragina, contribuindo para ser um professor mais preparado, um ator inteiro em cena, dialogando com as diferenças e atestando que, quando fazemos algo com afeto, potencializamos aquela ação, pois o amor é uma força infalível.

A arte e a vida se confundem em cena. No Projeto Aroeira, utilizamos a primeira pessoa do plural. Nos orientamos em representar sem re-apresentar a vida já vivida. Transformamos tudo o que foi em atmosfera de reflexão, encanto, alegria e gozo estético. Re-cor-dando. Dando cores ao que foi. Saímos de submetidos para submeter, expressar brilho, prazer, sorriso na alma dos recortes das vidas encenadas, construindo subjetividades.

Falamos de afetos e, quando somos afetados, somos potencializados. Como encontrar potência na impotência? O fazer teatral nos impulsionou numa espiral ascendente, como nosso DNA, em constante movimento. Transformação de olhar para vida por outra janela. Transformação em associar prática à teoria, arte à pesquisa. Transformam-se, aqui, os agenciamentos da própria existência. Transformam-se, aqui, os ditos de outras pessoas sobre nossas próprias vidas.



Conseguimos nos livrar dos encarceramentos de possibilidades, abafamentos, das correntes de limites impostos para existência.

Lutamos, através da Arte, para atualizar nossas subjetividades. Subjetividades em revolta por conta de submissão. Subjetividades que, agora, extrapolam limites, transgridem e criam novas realidades, novos mundos partilhados através dessa Prática Artística que se tornou uma Pesquisa metodológica de ensino, dialogando Arte, Educação e Ciências Sociais, compartilhada em tese, artigos, entrevistas, palestras e aulas.

Concluo, ressaltando que a Prática como Pesquisa consiste em um campo profícuo para desenvolvimento e soma na produção de saberes em diferentes áreas de conhecimento. Nesta experiência compartilhada, o Teatro dialogou com a Somática, a Abordagem Somático-Performativa, e produziu saberes através da Prática Artística como Pesquisa. Metodologias de ensino e de pesquisa, tese de Doutorado, artigos, palestras são alguns dos frutos desta Prática Artística como Pesquisa e que, a partir de então, já passaram a ser compartilhados com outras pessoas em salas de aula, Fóruns, Congressos e pesquisas relacionadas ao tema abordado.

REFERÊNCIAS

- » BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. *Revista Brasileira de Educação*, Universidade Estadual de Campinas – Departamento de Linguística, Campinas, n. 19, jan/fev/mar/abr, 2002, p. 20-28.
- » BRANDÃO, Paulo Roberto Baqueiro (2009). Um Território indiferenciado dos sertões: a geografia pretérita do Oeste Baiano (1501-1827) – *Boletim Goiano de Geografia*, v. 29, n. 1, p. 47-56. DOI 10.5216/bgg.v29i1.6059. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/bgg.v29i1.6059>. Acesso em: 08 set. 2020.
- » CAETANO, Patrícia. As micropolíticas do movimento somático. CUNHA, C. S.; PIZARRO, D.; VELLOZO, M. A. (Orgs). *Práticas Somáticas em dança: Body-Mind-Centering em criação pesquisa e performance*. Brasília, DF: Editora IFB, 2019. p. 199-2004.



- » CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o Feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *Portal Geledés – Geledés Instituto da mulher negra* (2003). Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 13 maio 2020.
- » FERNANDES, Ciane. *Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa*. Salvador: EDUFBA, 2018.
- » FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Anablume, 2006.
- » FERNANDES, Ciane. Performo, logo pesquiso: Princípios constitutivos e composicionais do Coletivo A-FETO de dança-teatro. SILVA, C. A. F.; MORAES, D. R. (Org.). *Processos Criativos em Arte/Educação: dos contextos educacionais à cena performativa*. São Paulo, SP: Fonte Editorial, 2018. p. 145-182.
- » FERNANDES, Ciane. Somática como Pesquisa: Autonomias criativas em movimento como fonte de processos acadêmicos vivos. CUNHA, C. S.; PIZARRO, D.; VELLOZO, M. A. (Org.). *Práticas Somáticas em dança: Body-mind-centering em criação pesquisa e performance*. Brasília, DF: Editora, IFB, 2019. p. 121-129.
- » FORTIN, Sylvie. Educação Somática: Novo ingrediente da formação prática da dança. *Cadernos do GIFE-CIT*. Tradução: Márcia Strazzacappa. Salvador: Universidade Federal da Bahia, n.2, p. 40-55, nov. 1999
- » NAGATOMO, Shigenori. *Attunement through the body*. New York: State University of New York, 1992.
- » PIZARRO, Diego; VILELA, Lilian. F. Somática e dança como campos de intensidades relacionais. In: CUNHA, C. S.; PIZARRO, D.; VELLOZO, M. A. (Orgs.). *Práticas Somáticas em dança: Body-mind-centering em criação pesquisa e performance*. Brasília, DF: Editora, IFB, 2019, p. 15-27.
- » RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.



Cad. GIPE-CIT, Salvador, BA, Brasil.

ISSN eletrônico: 2675-1917

ISSN impresso: 1516-0173

Este periódico está
licenciado com
Creative Commons –
Atribuição-Não Comercial
4.0 Internacional.