

BARBOSA, Fernanda S.; BIANCALANA, Gisela R.; RODRIGUES, Marcella N. **Abordagem somática e contato improvisação:** procedimentos para um programa performativo. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria. Curso de Dança Bacharelado; Graduanda Bolsista de Iniciação Científica; FIPE UFSM; Orientação Gisela Reis Biancalana. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais; Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria. Mestranda em Artes Visuais, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Santa Maria. Bolsista CAPES, integrante do Grupo de Pesquisas Performances: Arte e Cultura, vinculado ao CNPQ.

**RESUMO:** Dispositivos para criação de um corpo-sem-órgãos, capaz de adentrar o estado de presença na performance arte, são realizados e discutidos por diferentes disciplinas e metodologias. A pesquisa proposta tem como objetivo investigar como uma fusão entre o trabalho de Contato Improvisação e a Abordagem Somática poderia oferecer procedimentos para criação de um Programa Performativo. O intento emerge do questionamento sobre o estabelecimento de uma dramaturgia de ensaio como elemento discernível para experimentação e conhecimento de si e do(s) outro(s), bem como para a instauração de procedimentos criadores. As práticas ocorrem com um coletivo de dez pessoas do grupo de pesquisas Performances: arte e cultura, vinculado ao CNPQ. Metodologicamente, parte-se do trabalho prático desenvolvido semanalmente com artistas do grupo e, ainda, da elaboração de uma oficina batizada de Centelhas de Movimento que foi ministrada durante um evento no primeiro semestre de 2019. Os sistemas de conhecimento da arte pós-moderna sustentam um vasto debate quanto ao processo de invenção e sua relação com a obra final elencando condições de possibilidade, pertinência e a necessidade de tematizar um possível trabalho do-no-pelo corpo em estado de arte, ou seja, em performance. A experiência sensível dialoga com as reflexões teóricas de Deleuze, Fabião, Keogh e Ingold. Desse modo, o trabalho demonstra como a pesquisa em movimento elabora os germens de mundo pulsantes nos corpos-em-experiência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Criação. Performance. Contato improvisação. Abordagens somáticas.

**ABSTRACT:** Devices for creation of a body-without-organs, capable of entering the state of presence in performance art are realized, and discussed by different disciplines and methodologies. The proposed research aims to investigate how a fusion between Contact Improvisation and Somatic Approach work could offer procedures for creating a Performative Program. The intention emerges from the questioning about the establishment of a dramaturgy oftestas a discernible element for experimentation and knowledge of oneself and others, as well as for the establishment of creative procedures. The practices take place with a collective of ten people and are registered as a research group, Performances: arte e cultura, linked to the CNPQ. Methodologically, it starts from the practical work developed weekly with artists of the group and, also, the elaboration of a workshop called Sparks of Movement that was given during an event in the first semester of 2019. Postmodern art knowledge systems support

a wide debate about the process of invention and its relation to the final work, listing conditions of possibility, pertinence and the need to thematize a possible work of the body in the state of art, that is, in performance. Sensitive experience dialogues with the theoretical reflections of Deleuze, Fabião, Keogh and Ingold. Thus, the work has shown how research in motion elaborates the pulsating world germs in the bodies-in-experience.

**KEYWORDS:** Creation. Performance. Contact improvisation. Somatic approaches.

As investigações sobre Performance abrangem aspectos transdisciplinares e atravessamentos entre modos de vida, saberes no-do-pelo-sobre o corpo e produção em arte. A partir de poéticas visuais e dos aportes da arte contemporânea, o Grupo de Pesquisa Performances: arte e cultura, do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, reúne artistas de diversas linguagens e indaga sobre o corpo performativo em diversas condições técnicas, estéticas, políticas e culturais. Nesta pesquisa, a busca foi conceber processos criadores e teóricos em torno da corporeidade poética em performance arte. Para isso, além das jornadas de estudos conceituais, o grupo realiza práticas semanais que perpassam o método Feldenkrais e a técnica Contato Improvisação para construção de um corpo em estado de arte e a proposição do que Fabião (2013) chama de Programa Performativo.

A noção de hábito cumpre um papel essencial na formulação de práticas e reflexões sobre performance. Se, no campo dos Estudos da Performance, o emprego da ideia de Drama Social nos ampara para compreender o afloramento de transformações, comportamentos paradoxais no estabelecimento de problemas e soluções coletivas, transfigurações nos modos de (co)existir, no campo da Performance Arte, a noção de Programa propõe distintas formas de atuação, concepção, valoração-produção de sentido e presença ao deslocar as relações habituais.

A consolidação da estrutura dramática no campo social diz respeito à condição processual da vida em que coabitam comportamentos, subjetivações e sistemas estruturais discordantes tornando o conflito constituinte da realidade sociocultural. Na prática artística, segundo Fabião (2013), o performer

encontra, na suspensão dos hábitos que conferem consistência ao pertencimento de mundo, a possibilidade de criação de diretrizes para habitar o instante performativo, o Programa Performativo.

A arte é um dos campos passíveis de experimentações que evocam questões sociais e políticas e não são poucos os artistas que se debruçam sobre estas práticas. Neste contexto, o corpo presente assume sua potência vital como elemento forte e produtor de sentidos cada vez mais recorrente em obras de arte. Assim, um dos aspectos que tem se discutido na arte contemporânea é o fato do artista ser a própria obra de arte, um corpo-arte. Por outro lado, uma perspectiva decolonizante desloca o corpo-arte desta aura de obra aproximando-se da ideia acessível e desmitificada de um corpo presente em ação propagando seu estado de arte. Neste contexto, entre muitas manifestações que emergem do corpo em estado de arte, a Performance passa a ocupar espaços-tempos diversos acontecendo em lugares e momentos inusitados situando no corpo o próprio ser-estar-sentir-fazer-pensar. Esta peculiaridade da Performance desperta certo fascínio ao entendermos o corpo em estado de arte já que ele não é um objeto que está apartado das criações, ou seja, não é mais entendido como coisa apartada do artista, mas sim um corpo vivo não apenas suporte ou veículo da arte. O corpo alcança um estado psicofísico de arte. Ele passa a ser experimentado adquirindo dinâmica e expandindo espaços-tempos que emanam de si nas poéticas da arte contemporânea.

Ao considerar o imperativo de ruir a representação na Performance Arte, o Programa Performativo trata de um procedimento composicional proposto por Eleonora Fabião (2013). Ele consiste de um enunciado que direciona, provoca e outorga a experiência da performance. Para a autora, com o trabalho em Performance Arte, a intenção não é comunicar um conteúdo, mas promover uma experiência e a possibilidade de elaboração de sentidos. O empenho de Fabião em compreender a noção de corpo-sem-órgãos de Deleuze e Guattari, é aqui preconizado para o corpo em estado de arte. Nesta proposta construímos o encontro entre os procedimentos propostos pela autora e os do Feldenkrais e Contato Improvisação que foram adotados na rotina de práticas do grupo Performances: arte e cultura.

Ao analisar a obra do artista Pope, Fabião coloca que uma das questões da performance é “gerar zonas de desconforto” atualizando elementos para antigos problemas. Logo, a contradição pode ser mais interessante do que a entrega de sentidos prontos para o público. Para dismantelar o regime de representação, ela sugere o programa performativo, impulsionada pelo texto Como criar para si um Corpo-sem-Órgãos, de Deleuze e Guattari (apud FABIÃO, 2013). Por isso, segundo esse aporte teórico, o programa seria um “motor de experimentação” (FABIÃO, 2013, p. 4) no qual se cria um corpo e relações entre corpos. O enunciado e sua prática ativam noções de pertencimento e atravessamentos afetivos conferindo à experimentação um caráter psicofísico e político.

O enunciado é, precisamente, esse “conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizadas pelo artista, público ou por ambos sem ensaio prévio” (FABIÃO, 2013, p. 4). Neste sentido, a noção de pertencimento operada passa pela resistência ao torpor e passividade, típicos de estados habituais de relação. O pertencer performativo, segundo a autora, implica em mapeamento, combinação e recriação do corpo-em-experiência e da noção de pertencimento como ação psicofísica, poética e política.

Como recupera Fabião (2013, p. 5) o corpo-sem-órgãos não se trata de um objeto ou conceito, mas sim de um conjunto de práticas que convergem para fabricar um corpo em que circulem as intensidades do-no-pelo mundo. Portanto, pelo programa se desprograma a si mesmo. Nesse contínuo, “performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações” (FABIÃO, 2013, p. 6) e o performer se torna um destabilizador profissional.

Para organizar as possibilidades de processos criativos e educativos, Fabião coloca que, uma vez que a performance não é suscetível de ensaio, tampouco faz sentido torná-la ensaio para algo. O que pode ser instigador é fluir pelos desdobramentos da performance em outras linguagens, lançando possibilidades de outras performances. A produção de escrita sobre a performance, nesse sentido, não constitui uma quebra ou suspensão, mas sim

um dos espaços de produção performativa. Nessa produção, convém perguntar sobre os modos de condução dos espaços, as “dramaturgias de ensaio”, as quais estabelecemos a partir da Educação Somática e do Contato Improvisação, como práticas e aportes teóricos para nos aproximar dos hábitos e relações que constituem os corpos.

### **O soma em contato**

A Educação Somática e a Performance Arte compartilham alguns influxos de prática e pensamento. Ambas acabam por fazer emergir a materialidade de transformações, ordem, caos e diferença do-no-pelo corpo. Seus saberes-fazerem manifestam tendências insurgindo os sentidos a perceber o corpo pelo acontecimento e os germens de alteridade na plasticidade da produção de subjetividades. O cruzamento das historiografias destes campos de conhecimento nos ajuda a olhar para o surgimento da preocupação com o equilíbrio do tônus muscular como recurso de prática e reflexão quando as abordagens somáticas preparam o corpo para a performance.

Nessa direção, a física fornece um vocabulário interessante para elaborar o encontro com o mundo e com a alteridade: o tônus muscular, preconizado pelo conceito de fibra - unidade anatômica básica do músculo - como recurso pictórico e epistemológico, mas também como fenômeno da cultura, elabora o papel das forças do corpo e do mundo para organização e manutenção da vida (PORTER; VIGARELLO, 2010, p. 472). Duas noções que firmam, assim, uma unidade para o movimento no cerne de um corpo estruturado por fios, feixes, combustões, correntes e intensidades.

Esse arquétipo foi permeado por conflituosos debates, ponderações sobre a natureza e os limites do corpo e da atividade humana no seio do avanço tecnológico industrial. Dúvidas sobre as diferenças entre corpo orgânico e máquina levaram a considerar habilidades de regeneração e aprendizagem, próprias dos organismos vivos, como expansões do problema de coesão do corpo e da sensação de si. Neste cenário, o suíço Albrecht Von Haller (1757 – 66) confirma em laboratório, que, enquanto a irritabilidade é uma

característica das fibras musculares, a sensibilidade, percebida aqui como sinônimo de sentimento, é uma propriedade das fibras nervosas (PORTER; VIGARELLO, 2010, p. 468). Por esse motivo, alguns educadores somáticos afirmam que, mais do que músculos, o campo de trabalho de técnicas como Feldenkrais é o sistema nervoso.

Feldenkrais foi um engenheiro e físico que criou um método de mesmo nome como resposta para uma condição pessoal de lesão traumática. Seu trabalho é estudado por muitos pesquisadores e praticantes no campo da Educação Somática. Lutador de judô, ele machucou o joelho praticando o esporte e recebeu o diagnóstico que o orientava para necessidade de uma cirurgia, a qual negou-se a realizar. Assim, ele desenvolveu seu sistema de estudo e prática com o objetivo de melhorar o funcionamento corporal através da autoconsciência pelo movimento. O sistema parte do pressuposto de que as ações humanas se dão de acordo nossa autoimagem que, por sua vez, é condicionada por aspectos hereditários e por hábitos de educação culturalmente situados.

As práticas de Consciência pelo Movimento se iniciam com uma espécie de (*scanning*) escaneamento do corpo que inicia pela respiração se espalhando pelos membros. Para o criador do método, “a postura não é um estado estático, mas uma atividade dinâmica” (FELDENKRAIS, apud BARDET, 2015). A atenção dada à postura está, justamente, calcada nas relações que a revelam e desencadeiam. Através desse olhar para si mesmo promovido pelo *scanning* de si, revela-se um processo de autoaprendizagem estabelecendo as premissas subjetivas para desenvolver a sensação da diferença que se firma como o foco perceptivo. A sensibilidade seria a capacidade de sentir a diferença, principalmente nas reações de orientação e gravidade (BARDET, 2015).

Segundo Feldenkrais (1977), a autoimagem é composta por componentes inseparáveis: movimento, sensação, sentimento e pensamento. A participação de cada componente em ações diversas é particular e se algum deles for reprimido ou diminuído, compromete-se a existência do ser humano como um todo. Nesse sentido, Bardet comenta que as práticas somáticas,

especialmente Feldenkrais, tratam de métodos corporais que não dizem respeito direto, ou pelo menos exclusivamente, ao corpo. Trata-se, antes de tudo, de uma educação da atenção a si mesmo no-pelo mundo através do movimento (BARDET, 2015, p.192). Uma noção de educação compatível com as reflexões do antropólogo Tim Ingold (2010), para quem a educação consiste em fazer reverberar no corpo determinados aspectos do mundo e se realiza na transmissão de espaços e qualidades de atenção entre gerações.

O método Feldenkrais opera na apreciação de relações, muito mais do que em estruturas estáticas ou coisas, como se o ser fosse um corpo objeto. O corpo é entendido e trabalhado como um conjunto de relações múltiplas e abrangentes entre “esqueleto, músculos, sistema nervoso e o ambiente” (FELDENKRAIS, apud BARDET, 2015, p. 193). Nas práticas de Feldenkrais, existe uma aprendizagem da variabilidade possível entre seus elementos em relação, o que implica em assumir, filosoficamente, que se trata de uma atenção dinâmica e diferencial (BARDET, 2015, p. 193).

Como outras práticas somáticas, Feldenkrais se inspira no início da psicofísica, durante o século XIX, principalmente na lei de Weber-Fechner, segundo a qual “a redução progressiva do esforço inútil é necessária para aumentar a sensibilidade cinestésica, sem a qual a pessoa não pode se autorregular” (FELDENKRAIS, apud BARDET, 2015, p. 196). Por isso, pode-se dizer que o movimento lento, pequeno e suave é um paradigma para as práticas somáticas. Essa lei nasce da reunião de preocupações metafísicas com a fisiologia da sensação em torno de um problema histórico, a saber, explicar a sensação de si, a sensação de existir, às vezes chamada de cinestesia. Essa sensação ainda é capaz de ancorar as matrizes culturais e planos simbólicos em que ocorre a produção de si.

Neste contexto epistemológico, “sensação, então, é fundamentalmente uma passagem: passagem do não percebido ao percebido, uma alteração variando de acordo com a tensão prévia do músculo e com a força de aumento do estímulo.” (BARDET, 2015, p. 199). Em consequência, a sensibilidade é compreendida como uma passagem, o que se constitui enquanto sensação se faz na relação com a passagem do limiar da sensibilidade (BARDET, 2015,

p.200). Aqui, sentir é sentir uma diferença, uma passagem deste limiar ao se fazer menos e diferenciar o hábito. Para que o limiar seja percebido, é preciso que ele tenha uma certa espessura, uma intensidade. Para o filósofo William James (apud BARDET, 2015, p. 201), daqui surge uma noção de consciência como uma certa “direção psíquica” intimamente relacionada com o contínuo entre experiência, subjetividade e ambiente. A passagem do limiar como “pequenas ondas” que surgem na superfície” (BARDET, 2015, p. 201).

Por isso, a qualidade de atenção desenvolvida diz mais respeito a uma atenção às tendências ao se mover do que uma consciência de corpo ou de algo. Quando as lições convidam a imaginar o movimento antes de realizá-lo e conduzir a atenção ao modo como se organizam antes de fazer o movimento, abre-se uma interessante oportunidade para pequenos Programas de fabricação de um corpo. Nessa passagem, se dá o lugar-momento da aprendizagem inventiva, perceber como faço movimentos de forma habitual e possibilita escolher propor um outro procedimento.

Para Bardet (2005, p. 202)

Seria necessário, então, ver até que ponto abriria assim, a possibilidade de uma aprendizagem baseada na variabilidade dos princípios e das tentativas, nas transformações reais de uma poética, ao mesmo tempo virtual e efetiva do movimento, e nas redistribuições concretas e conceituais dos lugares e das maneiras de sentir e fazer.

O Contato Improvisação é uma técnica de dança contemporânea criada na década de 1970 por Steve Paxton. Schmid (2011) recupera a definição do próprio criador sobre a técnica:

Contato Improvisação é uma atividade que está intimamente relacionada com outras formas de dueto, como abraçar, lutar, artes marciais orientais e com o jitterbug (swing), e que envolve um vasto campo de movimentos – da tranquilidade até formas altamente atléticas. Esta forma dita um tipo de movimento que é sempre consciente, continuamente alerta e preparado. Um aspecto relevante é o constante contato entre os dançarinos, um apoio mútuo e renovadas descobertas, onde as leis físicas da gravidade, inércia e atrito são incluídas em relação com a massa corporal. Não se tenta alcançar resultados, mas, sim, experienciar a realidade física [physikalische] e corporal [physische] em constante mudança com uma razoável inserção de força e energia (PAXTON apud SCHMID, 2011, p. 306).

Em tempo, para Brinkmann apud Schmid (2011, p. 306), é também “Contato Improvisação [...] um campo de vivências corporais alargadas, que é baseado em um estado de alerta, estar-presente e abertura, e que exige contato com o próprio corpo.” Nesse sentido, a técnica Feldenkrais funciona como uma parceira interessante para proporcionar à atenção, a espessura do limiar, as origens do movimento, as tendências sensíveis e ativas em curso (BARDER, 2011, p. 202).

Schmid (2011, p. 308) propõe dois princípios para distinguir o Contato Improvisação de outras práticas. O primeiro é o ponto de contato em movimento, enquanto os corpos experimentam uma troca de direções, o intuito é manter e reorganizar o contato entre os dois através de um ponto que percorre os corpos. O segundo é a entrega e recebimento de peso recíprocos. Na combinação entre eles, surgem um jogo de perguntas e respostas, negociações, mobilidade e equilíbrio, proporcionado pelas forças de gravidade, centrípeta, atrito e momentum.

A ação dessas forças e da alteridade no corpo instituem o que Schmid (2011, p. 308) destaca como o “inesperado” e a “expansão das possibilidades”, provocando a perda do controle sobre o destino, a direção do movimento. Experimentar a desorientação e abandonar proteções habituais, permanecendo atento e observador dos impulsos de movimento, sem cair em reatividades, torna o trabalho com Contato Improvisação uma potente técnica para a construção do Programa Performativo.

A partir dessa contribuição, propusemos uma oficina no evento PerformAções 2019, organizado pelo grupo de pesquisas Performances: arte e cultura. A oficina foi chamada Centelhas de Movimento e propunha investigar os efeitos do aprimoramento da sensibilidade através de Feldenkrais e seu desenrolar no Contato Improvisação entre duplas. A oficina propunha introduzir, ainda, uma série de materiais trazidos por outro ministrante anterior que foi convidado para trabalhar com objetos.

Figuras 2 e 3 Oficina Centelha de Movimento no PerformAções 2019 (à esquerda, prática de Feldenkrais, na direita, a sequência com Contato Improvisação).



Fonte: Arquivos do Grupo de Pesquisa Performances: Arte e Cultura

O emprego desses procedimentos na oficina supracitada construiu-se pela qualidade de atenção e relação com o ambiente e os materiais que constituíram o pertencer dos territórios existenciais a ser convertido para um Programa Performativo. Feldenkrais propõe reorganizar as relações habituais e aprimorar a sensibilidade para as tendências de direção ao se mover. O Contato Improvisação, por sua vez, provoca o afrouxamento do controle e reatividade promovendo o encontro com o inesperado e favorecendo o descobrimento de deslocamentos nas ações.

Nesse sentido, atenção, hábito e pertencimento, como categorias que partem da produção de subjetividade no campo social e colocam questões sensíveis para a produção em arte como, por exemplo, o compartilhamento de condições estéticas de formação de um comum, possibilitando que o artista faça escolhas ao promover o que Fabião (2013), em seu Programa Performativo, chama de “aventuras” de estranhamento, significação e produção de subjetividade.

## **Conclusões**

Diante de tudo isso, o trabalho de criação em Performance Arte se constitui como um trabalho de corpo em experiência e de experiência de constituição de corpo. Suas qualidades de atenção, relação e mobilidade,

instituem outras possibilidades que se relacionam com o surgimento de outros modos de vida próprios da contemporaneidade transbordando para o campo da arte. Sendo assim, pela experimentação da técnica Feldenkrais, principalmente em sua vertente Consciência pelo Movimento e do Contato Improvisação como dispositivos criadores de um corpo-sem-órgãos, podemos nos tornar capazes de acolher e elaborar devires insurgentes. Acreditamos que, desse modo, se pode adentrar um estado de atenção da presença durante a criação e performance.

## Referências

BARDET, Marie. A Atenção através do Movimento: o método Feldenkrais como disparador de um pensamento sobre a atenção. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 191 – 205, jan/abr. 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/51758>. Acesso em: 04 out. 2015.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINIX, Revista do Lume**, v.1, n.4, dez. 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 04 out. 2015.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.

INGOLD, Timothy. Da transmissão de representações à educação da atenção. **Educação**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 06-25, jan./abr. 2010. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/6777/4943>. Acesso em: 04 out. 2015.

PORTER, Roy; VIGARELLO, Georges. **Corpo, saúde e doenças**. História do Corpo: Da Renascença às Luzes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

SCHMID, Jörg. Contato improvisação como uma arte de viver. **Urdimento**, v.1, n.28, p. 302-322, julho 2017. Disponível em: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8dFDr13Vp8MJ:www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/download/9172/6939+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 04 out. 2015.