



FERNANDES, Ciane. **Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa**. Salvador: UFBA; Professor Associado III. Performer e coreógrafa.

### RESUMO

A Pesquisa Somático-Performativa é definida e organizada pela prática somática (corpo experienciado) interartística, transformando a natureza efêmera da cena no próprio *modus operandi* da pesquisa, e a memória em inteligência celular em movimento ou sabedoria somática criativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pesquisa Somático-Performativa: Princípios de/em Movimento: Performance: Educação Somática

### ABSTRACT

The Somatic-Performative Research is defined and organized by the *somatic* interartistic practice (“experienced body”), transforming the ephemeral nature of the scene into the research’s *modus operandi*, and memory in moving cellular intelligence or creative somatic wisdom.

**KEY WORDS:** Somatic-Performative Research: Principles of/in Movement: Performance: Somatic Education

Esta proposta vem sendo desenvolvida ao longo de cerca de dez anos de pesquisas artístico-científicas no PPGAC/UFBA, em especial na atividade Laboratório de Performance e no A-FETO Grupo de Dança-Teatro da UFBA, e sistematizada nos últimos três anos, com performances preferencialmente com/na natureza. A Pesquisa Somático-Performativa aplica procedimentos e princípios da Educação Somática e da Performance para fluidificar fronteiras, sintetizar informações multi-referenciais de forma integrada e sensível, e fazer conexões criativas imprevisíveis, com resultados processuais em termos de performance/escrita dinâmicas e intercambiáveis.

Para Schechner (2010), manifestos foram formas de nostalgia pelo futuro, que hoje só podem ser efetivos enquanto ações, não como escritos. Transgredindo esta dicotomia entre ação e escrita, Lepecki (2004, 133) propõe que é numa terceira via que a natureza do movimento atravessa e contagia dança e registro, feminino e masculino. É justamente uma nostalgia futura que nos permite lidar com as efêmeras artes cênicas, como rastros em constante reconstrução criativa no *espaçotempo* quântico. Daí uma teoria do/em movimento: “O centro de tudo que ele [Laban] fez era que tudo muda... Ele fala sobre uma pessoa indo de um estado de maior estabilidade para um estado de maior mobilidade – mas é uma questão de fluxo”. (Bartenieff in RUBENFELD 1995, 235). As artes cênicas são caracterizadas fundamentalmente pela natureza efêmera do movimento, compreendida como sua força e possibilidade de uma escrita dinâmica: “não é apenas o objeto (a dança) que está em movimento; o escritor, o observador, o espectador, também não está nunca, jamais, fixo” (LEPECKI 2004, 134, 137). Cena e escrita são processos interdependentes em acontecimento – ondas de energia contraindo e expandindo –, simultaneamente experiência e memória em constante re/des/construção.

Rudolf Laban pesquisou leis do/em movimento através do método de improvisação interartística do *Tanz-Ton-Wort-Plastik* (Dança-Tom-Palavra-Plástica), com o uso ou não da voz, criando-se pequenos poemas ou dançando em silêncio – método que, através de Kurt Jooss, influenciou Pina Bausch em seu método de fazer perguntas cujas respostas podem ter qualquer formato. Assim, a arte passa a ser o “poema do esforço” (LABAN e LAWRENCE 1974) “pelo qual o ser não cessa de inventar a sua própria matéria” (SUQUET 2008, 530). Para Puchner (2006), os manifestos são a “poesia da revolução”, de escrita ainda hoje difícil e necessária, além de serem uma forma atual (Critical Art Ensemble, ibidem, 244). Um exemplo disso é a conferência dançada de Susan Foster (2003) sobre/com improvisação, organizada em forma de cinco manifestos, conectando dança e palavras.

Outro exemplo é o Manifesto para a Pesquisa Performativa (HASEMAN 2006), onde é apresentada uma proposta radical de forma bem acadêmica (revolucionando o formato dos manifestos). Haseman esclarece que nas metodologias quantitativa (método científico) e qualitativa (método múltiplo), a prática é um objeto de estudo, um adicional extra, ou algo a ser analisado ou onde se aplica e testa determinados princípios e/ou conceitos. Já a Pesquisa Performativa é um “multi-método guiado pela prática”, onde esta é em si mesma um método de pesquisa, o eixo principal e organizador.

Desde 2010, vinha denominando nossa abordagem de Pesquisa Somática (ANDERSON 2002), uma vez que não apenas é definida e organizada pela prática, mas especificamente por uma prática “somática” (HANNA 1976). Ou seja, uma prática que tem como eixo a experiência vivida como um todo (pulsões, sensações, imagens), através da criação de *conexões* (entre interno-externo, mobilidade-estabilidade, função-expressão, execução-recuperação) e a *integração* dos níveis físico, emocional, cognitivo, espiritual, cultural e social. Chamamos de “Sintonia Somática” (NAGAMOTO 1992, 198) a este estado, promovido pela experiência interartística (performance) e estruturado a partir principalmente de princípios dinâmicos do Sistema Laban/Bartenieff: criatividade, relações, conexões, repadronização e integração (FERNANDES 2010a). Em nosso caso, a Educação Somática e a Performance são, ambas, conteúdo a ser estudado e método organizador da pesquisa.

Além da Análise Laban/Bartenieff de/em Movimento, utilizamos o Movimento Autêntico, entre vários outros métodos. O método do Movimento Autêntico - criado por Mary Starks Whitehouse (aluna de Wigman - colaboradora de Laban) - associa dançar de olhos fechados e sem música, seguindo o impulso interno do aqui e agora, à troca de *feed-back* entre parceiros, denominados de “realizador” e “testemunha” (PALLARO 2007).

Uma pesquisa não precisa necessariamente aplicar a Educação Somática para ser considerada Pesquisa Somático-Performativa. O fundamental é que tenha como eixo ou guia a corporeidade, compreendida como um todo somático, autônomo e inter-relacional. Ou seja, que o *modus operandi* da pesquisa seja determinado pelas conexões somáticas criativas, ao invés de métodos determinados *a priori* e impostos a um objeto a ser analisado. O estudo também não precisa ser sobre performance ou temas afins, nem mesmo incluir encenação. A abordagem somática informa e se forma a partir da prática performativa processual, e vice-versa, ambas enquanto experiências metodológicas, como maneiras de ativar o estudado incógnita (daí o sentido da pesquisa), dando-lhe *espaçotempo* de manifest(açã)o.

A obra de arte e seu processo de criação *não* é um objeto a ser manipulado pelo pesquisador, mas sim o elemento-eixo norteador ao redor do qual se organizam os demais. A pesquisa é um organismo vivo, auto-organizado, sujeito criativo, autônomo e único, que define *como* será abordado. Existem modelos de pesquisa, porém cada uma tem uma demanda, percurso e *modus operandi* específicos que são e geram descobertas inéditas.

Neste sentido, não precisamos fazer prática *ao invés* da escrita, pois nossa escrita emerge da/com a prática, é criada e estruturada a partir dela, e, portanto, valoriza e gera mais *prática teórica*. A pesquisa no campo do sensível lida necessariamente com ambas - ciência e arte, inteligência e experiência, teoria e prática – ativando um terceiro nível de integração: sensibilidade inteligente ou sabedoria somática criativa. A mente não é apenas função intelectual e cognitiva, mas é vivência explorada, informada e aprendida pelas células, corporificada, mente compreendida como “estado de consciência” e “estado de sensação” das células e sistemas corporais (HARTLEY 1995). Performance é definida por esse estado de consciência somático-performativo,

podendo ser realizada para um público observador e/ou realizador, e/ou uma ou mais câmeras e/ou apenas o próprio *self*.

Neste contexto, os binômios ciência/técnica, teoria/prática e conteúdo/forma dão espaço para outro par bem mais vital: o da experiência/sentido (BONDÍA 2002). Assim, a pesquisa pode ter uma escrita poética revolucionária, ou discursiva e acadêmica, igualmente transformadora. O importante é a intenção, a consciência, “e a maneira pela qual formamos as coisas. Mas então não precisa ter este tipo de forma... pode ter uma forma totalmente diferente e ainda assim ser dança” (Bausch in SERVOS e WEIGELT 1984, 239).

Nossas exposições e debates são performances – não apenas interpretadas como tal, mas realizadas de forma experiencial (somática). Nos encontros, dançamos questões direta ou indiretamente vinculadas às nossas pesquisas, seus diferentes aspectos e sessões (problema, hipótese, entrevistas realizadas etc.) no fluxo do *espaçotempo*, de olhos fechados com o corpo todo em *transe-ecológico-estético*, às vezes escrevendo, desenhando, ou falando, ou testemunhando o ambiente ou um colega, ou em estado de espera receptiva. Cada novo participante ou simplesmente visitante do processo pode ser imediatamente inserido no processo criativo performático. Enquanto um realizador apresenta sua pesquisa de forma inusitada – com qualquer tipo de ação, até mesmo pausa, um desenho no quadro, uma mostra de fotos, uma leitura ou canção – os demais em Sintonia Somática recebem, percebem, e respondem, recriam a pulsão-impressão ao seu modo, com resultados imprevisíveis, cheios de sentidos, a serem organizados pela Sintonia Somática do pesquisador. Palavras e desenhos podem ser feitos pouco a pouco num quadro ou lousa, criando um poema-diagrama coletivo que esboça elementos-eixo da pesquisa em exploração somático-performativa, contribuindo de forma inesperada, vital e integrada para todos. Como as lousas das aulas de Joseph Beuys - com palavras, desenhos, rabiscos - expostas em galerias de arte, o processo da Pesquisa Somático-Performativa é arte.

Os símbolos e as imagens nos possibilitam visualizar o movimento como um todo integrado e dinâmico. A(s) imagem(ns) mais adequada(s) a cada pesquisa emerge(m) *durante* cada processo criativo, como parte da experimentação, e não como um modelo *a priori* a ser seguido. Assim, imagens, gráficos, esquemas, mapas etc. criam um todo dinâmico, coerente com o elemento-eixo da pesquisa e seus vários aspectos, meios e elementos.

Os critérios de seleção, o método de coleta, análise e discussão de dados são também coerentes com e definidos pelo elemento-eixo da pesquisa. Este se mostra gradualmente, e podemos experienciá-lo no fluxo de nossa intenção, intuição, sensação e percepção (FARIAS 2012, 33). Afinal, “como” se estuda é definido pelo “o que” (ou quem) se estuda. Coerência e acaso se completam, pois permanecemos abertos para perceber rumos possíveis, porém aproximando-nos sutilmente da questão-chave ou força motriz da pesquisa. Como nos esclarece Hanstein: “Iniciar pesquisa é um processo cíclico e improvisacional que eventualmente espiraliza para dentro, rumo ao propósito

específico da pesquisa, o qual não é diferente do conceito artístico para um trabalho de dança” (HANSTEIN 1999, 28).

Ao longo de cada semestre, e em cada encontro, decidimos a maneira mais adequada de proceder e, a partir daí, organizamos um cronograma aberto e dinâmico. Pouco a pouco, ao longo do processo, cada pesquisa-performance cria uma Imagem Somática, dinâmica e integradora, que organiza seus elementos e procedimentos de forma interrelacional e coerente, sobrepondo método e conteúdo, escritor e escritura, observador e observado, pesquisador e pesquisa.

Estas relações dinâmicas permeiam e conectam todas as fases da pesquisa. O Registro Somático é parte da atividade, é performance (AUSLANDER 2006), rastro, memória, imagem e poesia somática. Pela câmera somático-performativa, a filmagem e/ou a fotografia refletem e estimulam o foco interno do *performer*. Num coletivo somático-performativo, todos são simultaneamente realizadores e documentaristas com/no ambiente, conforme seu impulso interno.

A observação de dados é participativa, performando a pulsão-impulso durante a observação do registro. Na Observação Realizadora, enquanto assistimos ao vídeo, cada um reconstrói o elemento-eixo dos movimentos como o percebe/apreende, numa *gestalt* de experiência/sentido. O resultado dessa observação é uma performance coletiva, com gestos, imagens e palavras, que perdura ainda após finalizada a mostra do vídeo. É importante deixar que o fluxo dos eventos complete seu fraseado e integre todos os níveis, respeitando o(s) ciclo(s) do ritmo somático-performativo. A coerência interna define o limite (de tempo, de caracteres etc.).

Assim, a prática dinâmica e integrada conecta todas as fases da pesquisa, subvertendo relações de poder e crítica sobre o corpo/cena/vida. No contexto somático-performativo, o *espaçotempo* instala a fluidez, simultaneidade e sincronicidade de eventos e fases, numa *dança escrita*. Como o movimento, que pode começar em qualquer ponto ou vários simultaneamente, e envolver o corpo todo, e pouco a pouco crescer numa obra cênica completa, o processo de escrita inicia-se em qualquer momento da pesquisa e em qualquer ponto do texto, e cresce organicamente até formar um todo integrado, de modo até então imprevisível.

### Referências:

ANDERSON, R. Embodied writing, Part I. In: **Somatics**, vol.XIII, n.4 (spring/summer 2002), pp.40-44.

AUSLANDER, P. The Performativity of Performance Documentation. In: **Performing Arts Journal**, n.84, 2006, pp.1-10.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, UNICAMP, n.19 (jan/fev/mar/abr 2002), pp. 20-28.

FARIAS, S. A MIT-disciplinariedade como desafio para os profissionais de arte-educação na contemporaneidade. In: **Arte-Educação**. R. Constâncio, org. Recife: SESC Piedade, 2012, pp.29-33.

FERNANDES, C. Criatividade, Conexão e Integração. In: **Em Pleno Corpo: Educação Somática, Movimento e Saúde**. D. P. Bolsanello, org. 2a ed. Curitiba: Juruá, 2010a, v.1, pp. 34-48.

FOSTER, S. Taken by surprise. In: **Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader**. A. C. Albright e D. Gere, org. Middletown: Wesleyan University, 2003, pp.3-10.

FRALEIGH, S. H. e HANSTEIN, P. **Researching Dance**. Londres: Dance Books, 1999.

HANNA, T. The Field of Somatics. In: **Somatics**, vol. I, n.1 (Autumn 1976), pp.30-34.

HARTLEY, L. **Wisdom of the body moving**. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

HASEMAN, B. C. Manifesto for Performative Research. In: **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, n.118, 2006, p. 98-106.

LABAN, R. e LAWRENCE, F. C. **Effort. Economy of Human Movement**. Estover: Macdonald & Evans, 1974.

LEPECKI, A. **Of The Presence of The Body: Essays on Dance and Performance Theory**. Middletown: Wesleyan University, 2004.

NAGAMOTO, S. **Attunement through the body**. New York: State University of New York, 1992.

PALLARO, P., org. **Authentic Movement**. Vol. II. Londres: Jessica Kingsley, 2007.

PUCHNER, M. **Poetry of the revolution**. Princeton: Princeton University, 2006.

RUBENFELD, L. **Bone, Breath & Gesture**. D. H. Johnson, org. Berkeley: North Atlantic, 1995.

SCHECHNER, R. Future Nostalgias. In: **Research in Drama Education**, v.15, n.3 (Aug. 2010), pp.309-315.

SERVOS, N. e WEIGELT, G. **Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish**. Colônia: Ballett-Bühnen-Verlag, 1984.