



SANTANA, Eduardo Augusto Rosa. **Trajetos corporais: geração de corporalidade cênica a partir da pausa.** Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (UFBA). Doutorado; Dra. Ciane Fernandes. Bolsista Capes. Direção coreográfica.

RESUMO

Trata-se de uma pesquisa corporal que lida com a pausa como estado de contemplação do próprio corpo, em trajetos corporais, cuja focalização da atenção ao longo de apoios corporais são capazes de gerar materiais para composição cênico-coreográfica. A pausa desempenha função auto-perceptiva de escuta dirigida ao presente do corpo enquanto ele se move. A coleta de dados tem-se dado a partir de vídeo-registro de ensaios, bem como de materiais diversos encontrados como resíduos do processo criativo (escritos, desenhos, etc.). E a análise dos dados é proveniente da análise de conteúdo. Os resultados tem apontado para a produção de *buracos corporais* desde onde o contato do intérprete com seu *próprio desconhecido*, no trajeto de cada agora, permite-lhe sacar um outro de si mesmo, enquanto um corporalidade carregada de sentido de *self*.

PALAVRAS-CHAVE: Dança contemporânea; Processos Criativos; Pausa Dinâmica;

ABSTRACT

This is a bodily research that deals with pause as a state of contemplation of own body in bodily pathways, whose focus of attention over the bodily support are capable of generating materials for scenic-choreographic composition. Pause function plays self-directed perceptual listening to this body as it moves. Data collection has been taken from the video record of rehearsal as well as different materials found as residues from the creative process (writings, drawings, etc..). And data analysis is from the content analysis. The results have pointed to the production of *bodily holes* from where the interpreter makes contact with his *own unknown* at the every now path, allowing him to get out another of himself as an embodiment charged sense of self.

KEYWORDS: Contemporary Dance; Creative Processes; Dinamic Pause;

A sociedade urbana contemporânea vive a efeitos de um traço cultural marcado pelo que Lepecki aponta como *frenesi motor*. A compressão do espaço-tempo como um ponto pacífico na experiência e na teorização desse contexto (ver HARVEY, 2008) vive a efeitos das marcas de uma globalização operante, “nunca na história da humanidade conexões globais tiveram tal alcance amplo e impacto profundo sobre os *selves* e identidades de um crescente número de pessoas. (HERMANS e DIMAGGIO, 2007). Nesse sentido, o reconhecimento de contexto e a busca de alternativas que descolem a experiência dos automatismos postos, de maneira que:

A paragem na cena contemporânea é uma saída possível para o excesso de informação midiática, a onipresença da cultura do portátil que virtualiza a sensação de espaço, o consumismo compulsivo, o bombardeio constante de estímulos, a crescente complexidade, velocidade e simultaneidade de eventos e demandas, associadas à desterritorialização do sujeito e à inconstância das relações. (FERNANDES, 2011, p. 88)

Essa paralisação histórica, como aponta Lepecki (2005) imputada paradoxalmente por um contexto aparente de mobilidade, por contraste, trás como questão a presença da dinâmica sinestésica e cinestésica a partir de atos de paragem. Em sua retomada histórica, esse autor aponta que desde Isadora Duncan, alguns importantes criadores já consideravam a existência de um paragem para permitir a emergência do movimento a partir de uma escuta somática capaz de perceber e dar passagem a micromovimentos:

“[...] antes de mais nada, trata-se de uma percepção [...] em um momento você percebe que relaxou tudo o que podia, mas ainda está de pé e este ficar de pé é um bocado de micromovimentos [...] sentindo a dança mínima, você está consciente de não a estar ‘fazendo’ [...] assiste a si mesmo agir [...] sua mente não está imaginando nada, nem procurando resposta [...] mas sim como uma lente que foca determinadas percepções. (Paxton apud Lepecki, 2005, p. 12-13).

Consideremos, de início, alguns dos aspectos que ditos pelo coreógrafo norte-americano, apontam a percepção com focalização em micromovimentos, uma observação de si mesmo e abdicação da imaginação ativa, para introduzirmos os trajetos corporais como unidade de criação de material cênico-corporal nesse contexto da paragem.

Numa dobra do contexto histórico à sala de ensaio como modo de fazer verter pela experiência somático-estética, essa pesquisa que venho desenvolvendo iniciou-se com Berta Roth, diretora franco-argentina, na oportunidade da criação de *Muñecos*, em Salvador–Ba. Os *trajetos corporais*, assim já nomeados por ela, no entendimento em que trabalho, implica numa unidade de abordagem corporal em dois tempos: o *trajeto corporal propriamente dito* e o *diálogo do vivido*.

Trajeto Corporal – a partir da Pausa

Uma escolha usual da inicialização do trajeto está num tipo de estado de consciência considerado como o que Fernandes (2011) chama de pausa dinâmica. Uma sintonia somática busca pela renúncia aos moveres automatizados, bem como às possíveis proposições de mover da mente inquieta. Tal aspecto tem suas complicações, pois, como aponta Gaillard (2006), tende a colocar o sujeito numa experiência de vazio, dada a suspensão de um horizonte de sentido, em direção a uma sensação mais dilatada de presente. Um problema comum é o fato de que nessas experiências tem-se a impressão de caos e vazio como reatividade da

atenção ao imprevisível, o que dificulta sua vivência. Em função disso, pode-se ter fugas desse vazio, que nos iniciantes manifesta-se com isolamento e ausentamento, e nos dançarinos experientes, tende a levá-los a uso de tiques já conhecidos (GAILLARD, 2006).

Nesse sentido, torna-se importante buscar modos de convocar o intérprete-criador a uma posição de auto-observação corporal, que faz nexos no que Fernandes toma como sintonia somática, “este campo somático mostra a presença qualitativa de um corpo pessoal particular” (NAGAMOTO *apud* FERNANDES, 2011, p. 91). O silenciamento e a reversão da atenção são maneiras eficazes nesse processo. O silenciamento é tomado não somente em relação à fala propriamente dita, mas à própria renúncia do mover, e à “fala interna” como se refere Gaillard à inquietação da mente, permitindo que a atenção conecte-se ao próprio fluxo do movimento e suas emergências, ainda que em microtensões, como apontou Paxton em sua “dança mínima”. O silêncio é também aquecimento, concentração e expansão da percepção sensorial, como aponta Fernandes (2012). Contínuo e cooperante ao silêncio, a reversão da atenção colabora para a pausa dinâmica, como produção de um mover que nasce da escuta do corpo. O que ocorre é uma reversão do modo como naturalmente a atenção funciona: altera de se ocupar do ‘mundo exterior’, para voltar-se ao ‘mundo interior’, bem como muda de uma atitude de ‘buscar por’ para outra de ‘deixar vir’ (DEPRAZ, VARELA e VERMESCH, 2006).

No caso analisado foi tomado a partir de um ensaio videograficamente registrado, em coerência com o que reporta Fernandes (2010) como *câmera somática* – gravação com câmera de vídeo a partir de uma atitude testemunha aos acontecimentos provenientes dos impulsos corporais. Tal análise dá-se também considerando a minha co-participação como proponente do processo de pesquisa, com experiência na experimentação dos trajetos corporais, bem como a existência de outros intérpretes como observadores da realização feita com apenas uma pessoa, a qual chamarei de realizador, considerando o entendimento de Whitehouse ao posicionar testemunha e realizador em posições diferentes em relação a uma duplicidade co-determinante num processo de vivência e criação genuína de movimento a partir da escuta corporal.

Nos materiais analisados, uma vez que a sintonia somática se dá, o processo implica na focalização da atenção como aspecto de regulação da movimentação. Partindo de micro-sensações de direção ou mesmo de distensão de tensões musculares, a focalização da atenção permite ao realizador um engajamento inicial de movimento que inicializa o trajeto. É um *deixar vir* a partir dessa sensação percebida de direções possíveis, as quais tendem a ser variadas, sobretudo quando se sutilha a percepção, todavia, a focalização da atenção é a entrada. Uma vez inicializado o trajeto, ele tende a escapar, justamente pelas recorrentes imagens mentais (provenientes de estímulos ambientais, da interpretação do próprio corpo, ou mesmo de proposições do imaginário ao movimento), ou ainda pela coexistência difusa do corpo em se organizar por ajustes dispersos e desintegrados em sua adaptabilidade motora, ou ainda pelo já citada incômodo com o vazio de

sentido, imputando a busca de alguma resposta de movimento já conhecida, claramente distinta da sequencialidade característica do trajeto. Essa sequencialidade, mantida muito menos por uma materialidade contínua do movimento corporal por um encadeamento anatômico, e muito mais por um foco num presente atencional que reconhece, a cada momento, o que acontece, enquanto acontece, percebendo o que chamo de *apoios* somáticos. Os apoios são justamente sensações topográficas no corpo de regiões desde onde se reverbera o movimento. Algo como diz Isadora Duncan (apud LEPECKI, 2005, p. 12), quando fala da descoberta da “fonte de movimento”. Todavia, essa fonte não é única e estável, mas trajetante. O que a implica em termos motores tanto como geradores de movimento que reverbera, como passageiros, uma vez que ao longo de uma unidade de trajeto (início, desenvolvimento e finalização), o trajeto pode passar/descobrir diferentes apoios, os quais vão, na medida em que o trajeto acontece, sendo também mantenedores e produtores da criação genuína de movimento que se dá ao longo dele.

Podemos dividir o trajeto em dois tempos: os ajustes da sintonia somática e a outragem. O primeiro, implica no que foi descrito até então, todavia, como relata o realizador participante, é mais um “tentar sentir”. Existe uma separação clara entre o corpo como objeto de observação da consciência, pela focalização da atenção presente pela via da sensorialidade. E a consciência, assim, ocupando uma posição de testemunha, através do silenciamento da mente, e de uma atitude que é mais um “deixar vir” do que um “propor” ou um “buscar por”. A certa altura do trajeto, diante dos ajustes experimentados na sua própria ação, uma justeza refinada é capaz de produzir uma integração dada sobretudo pela focalização, de modo que a materialidade corporal e consciência testemunha produz uma certa fusão que explode o sujeito na produção de uma outragem, uma alteridade a partir de si mesmo, como aponta Gaillard (2006). Como relata Icicle (2006), esse tipo de geração tende a lidar com uma *consciência extracotidiana*, e muitas vezes, tende a produzir, inclusive, uma sensação de posse. Tal passagem, pode ser interpretada com uma explosão: “[...] Aí explodi dançando, dancei, dancei, dancei, pulei, brinquei com as pessoas, dancei minha dança estranha para elas, [...]” (MENEZES, 2012, p. 156). No caso desse realizador, seu material foi por ele interpretado como um “bicho”:

[...] quando foi, foi. Comi uma parte do texto. Mas não consegui falar. Eu percebi que faltava, mas não dava mais. **Aí depois já virou um bicho.** Depois virou um bicho que eu nunca vi, Depois parecia um gato, um felino, assim. [...] É, quando eu fui pra lá [aponta direita]. Bem, sei lá, **monstruoso**. Depois não, depois veio a **sensação de que era um felino**, assim... Foi logo quando eu não dei mais o texto, que eu passei pra parte, não sei, **parece que eu procurava, procurava, ia para um lado e para o outro.** (CARLOS – realizador, 2010).

O travessia do trajeto, coloca o realizador numa condição de ser um outro de si, como aponta o relato: “quando eu abri o olho veio uma sensação de, sabe, **sou eu mesmo, sou eu mesmo** [ênfase vocal e expressiva]... não de **estar só tentando sentir**... sou eu mesmo, sou eu mesmo que estou aqui”

(CARLOS, 2010). Na teorização em desenvolvimento, tenho chamado essa passagem dos ajustes somático-sintônicos à outragem de “buraco”, como um fenda somática que se abre e permite a geração tanto de uma materialidade corporal, quanto de um leitura de si justa a essa corporalidade, todavia numa diferença inabitual do seu repertório de auto-precepção. A evidência da outragem é dada também com o relato feito pelo realizador em seguida da sua experiência pelo trajeto. A operação é sobretudo de abrir a fala a cerca do vivido como modo de dar fluxo às lembranças imediatas, contribuindo para o registro da experiência, tornado-a passível de ser retomada com graus de variabilidade. A densidade expressiva tem apresentado esses materiais com importante carga dramática para a composição cênica.

BIBLIOGRAFIA

DEPRAZ, Natalie; VARELA, Francisco; VERMERSCH, Pierre. Redução à prova da experiência. In: *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, n. 1, v. 58, 2006.

FERNANDES, Ciane. Pausa, presença, público – da Dança-Teatro à Performance-Oficina. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.1, n.1, p. 77-106, jan./jun., 2011.

_____. **Educação Somática e Performance**. O processo de integração entre ensino, pesquisa e extensão através da abordagem somático-performativa. III Seminário Nacional SESC de Arte-Educação. Centro de Ciências Sociais Aplicadas – UFPQ [Palestra ministrada]. Recife: 2012.

_____. Princípios da Pesquisa Somática. Palestra. **1o Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Arte**. Universidade de Brasília, 19 a 22 de outubro de 2010.

_____. Pela camera somatica: a Dança-teatro e o Vídeo-Documentário como Performance. In: **Contemporânea**, vol. 8, n.2. dez. 2010.

GAILLARD, Jacques. L'improvisation dansée: Risquer le vide, pour une approche psycho-phénoménologique. In: Anne Boissière; Catherine Kinzler (orgs.) **Approche Philosophique du geste dansé**. Villeneuve d'Ascq: Presses du Septentrion, 2006.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2008.

HERMANS Hubert J. M.; DIMAGGIO, Giancarlo. 2007. **Self, identity, and globalization in Times of Uncertainty**: A Dialogical Analysis. *Review of General Psychology*. Volume 11, edição 1, março, pp. 31-61. Disponível em:
<http://www.dialogicalscience.com/Hermans%20&%20Dimaggio%20%282007%29.pdf>. Acessado em: 22/06/2008.

ICLE, G. **O ator como xamã**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LEPECKI, André. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'Still acts' em The last performance de Jérôme Bel. (Trad.) Thereza Rocha. In: **Lições de Dança 5**. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., 2005.

MENEZES, Felícia de Castro. **Ventos que animam a terra** - voz e criação na trajetória do espetáculo Rosário. 2010. 378f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2012.