

FERNANDES, Ciane; LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão; SASTRE, Cibele; SCIALOM, Melina. **A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa**. Salvador: UFBA. Departamento de Fundamentos do Teatro; Professora Titular; Recife: UFPE. Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística; Professor Adjunto DE; Porto Alegre: UFRGS. Departamento de Educação Física, Fisioterapia e Dança; Professora Adjunta; Campinas: UNICAMP. Departamento de Artes Cênicas, Pesquisadora Colaboradora; Bolsista FAPESP processo n. 2016/08669-5.

RESUMO: A mesa propõe discutir diferentes aspectos, desdobramentos e vertentes da Arte do Movimento, inicialmente estruturada por Rudolf Laban, no contexto contemporâneo da Prática como Pesquisa (*Practice as Research* ou PaR) e suas variações (Pesquisa Performativa, Performance como Pesquisa, Pesquisa baseada na Prática, Pesquisa guiada pela Prática etc.). Na Arte do Movimento, incluem-se principalmente aspectos dos Estudos Coreológicos e da Análise Laban/Bartenieff *de/em* Movimento, bem como desdobramentos como o Movimento Autêntico (Whitehouse), Estudos do Movimento Integrado (Hackney) e outros, em diálogo com as práticas artísticas (criação coreográfica, teatral e de performance, execução de dança, improvisação e atuação) e pedagógicas (pedagogia da performance, articulação professor-pesquisador-artista) desenvolvidas pelos proponentes. A PaR é uma forma de pesquisa acadêmica que tem a prática (artística/criativa) como método e/ou como produto de pesquisa. Segundo Schatzki, Knorr-Centina e Savigny (2001) este movimento faz parte de uma “virada para prática”, onde o fazer, a vivência e a experiência tem se tornado cada vez mais relevantes para a pesquisa acadêmica. Este modo de pesquisa tem sido amplamente investigado (e publicações sobre o tema datam da década de 1990 no final do século XX) para se desenvolver parâmetros e sistemáticas para se discutir diferentes modos de se fazer/criar como conhecimento especializado. No contexto da PaR, a Arte do Movimento redefine a performatividade como mover e ser comovido por pulsões espaciais, entre matéria e energia, pausa e ebulição, integrando-se com princípios somáticos de conexões e relações afetivas, ecologia profunda e diversidade. Através de procedimentos somático-performativos, tais processos de pesquisa em artes cênicas são guiados pela vivência criativa em movimento, em imersões de experiência e análise, movimento e escrita, valorizando a inteligência do próprio processo, assim, estruturando a inovação do conhecimento de modo eminentemente dinâmico e relevante.

PALAVRAS-CHAVE: Arte do Movimento; Prática como Pesquisa; Pesquisa Performativa; Educação Somática; Abordagem Somático-Performativa.

The Art of Movement in Practice as Research

ABSTRACT: The table proposes to discuss different aspects and dimensions of the Art of Movement, initially structured by Rudolf Laban, in the contemporary context of Practice as Research (PaR) and its variations (Performative Research, Performance as Research, Practice-Based Research, Practice-led research, etc.). As Art of Movement we include aspects of Choreological Studies and Laban/Bartenieff Movement/Moving Analysis, as well as branches

such as Authentic Movement (Whitehouse), Integrated Movement Studies (Hackney) and others, in dialogue with artistic practices (dance, theatre and performance making, improvisation and acting) and pedagogic practices (performance pedagogy, connection between teacher-researcher-artist) developed by the speakers of this table. PaR is a type of academic research that has practice (artistic and creative) as a method and/or product of research. According to Schatzki, Knorr-Centina and Savigny (2001), this movement is part of a “practice turn” where experience and making practices are becoming ever more relevant for academic research. This mode of research is being widely investigated (and publications date the late XXth century in the 1990’s) to develop parameters and systematisations to discuss different modes of making/creating as specialised knowledge. In the context of PaR, Art of Movement redefines performativity as moving and being moved by spatial pulsing between matter and energy, stir and stillness, integrating itself with somatic principles of affective relations and connections, deep ecology and diversity. Through somatic-performative procedures these research processes in performing arts are guided by creative moving-practices, immersing experiences/analysis, movement and writing, valuing the intelligence of the process and structuring the innovation of knowledge in a relevant and dynamic manner.

KEY-WORDS: Art of Movement; Practice-as-Research; Performative-Research-Somatic Education; Somatic-Performative Research.

Uma andorinha só não faz verão. Nós quatro somos amigos há muitos anos, e em agosto deste ano nos encontramos nas atividades da Conferência Nacional Laban 2018 Brasil, organizado por Regina Miranda no Rio de Janeiro. Ao apresentarmos nossas pesquisas labanianas neste congresso, percebemos que tínhamos algo em comum: realizamos Prática como Pesquisa. Na ocasião, decidimos juntos propor uma mesa redonda, aliás, espiralada, para o X Congresso da ABRACE, justamente associando a Prática como Pesquisa à Arte do Movimento, duas abordagens que têm fundamentado nossas pesquisas há vários anos. Nossa formação, apesar de ser em Laban, diverge em suas tendências e aplicações, concedendo diferentes perspectivas no que podemos chamar de abordagens labanianas ou arcabouço labaniano. Ciane e Cibele têm formação na chamada Análise Laban/Bartenieff de Movimento (Laban/Bartenieff Movement Analysis LMA), vertente norte-americana. Ciane aplica-a no desenvolvimento do que vem denominando de Abordagem Somático-Performativa (FERNANDES, 2018), empregando na pesquisa em artes cênicas e na formação corporal do ator. Já Cibele vem se aprofundando na questão do *motif writing* ou escrita de motivos e seus processos de

multiplicação criativa e composicional também na dança-educação (SASTRE, 2015). Por outro lado, Melina tem a formação em Estudos Coreológicos (Choreological Studies), vertente labaniana inglesa, e vem estudando sua aplicação nas dramaturgias corporais (SCIALOM, 2016), bem como em aulas sobre arte da performance. Ainda nos Estudos Coreológicos, Cláudio vem desenvolvendo esta vertente em processos criativos, mais especificamente entre dança e arquitetura desde 2008 (LACERDA, 2011, 2018), bem como no contexto da dança-educação. Apesar de não incluirmos todas as vertentes labanianas atuais, que são inúmeras, temos quatro perspectivas diversas que se juntam para criar este diálogo entre a Arte do Movimento e a Prática como Pesquisa.

Esta associação temática pode parecer óbvia, uma vez que a Arte do Movimento inicialmente traçada por Rudolf Laban (Bratislava 1879-Weybridge 1958) é estruturada em três níveis denominados de três Rs: Research (pesquisa), Recreation (recreação: esporte, jogo ou performance), Rehabilitation (reabilitação). No entanto, muito ainda precisa ser esclarecido com relação a esta associação, uma vez que cada uma destas duas abordagens vem de campos distintos e se disseminaram em períodos distintos, com desdobramentos e entrecruzamentos, que nem sempre são reconhecidos como influentes ou afins em termos de enquadramentos conceituais e procedimentos metodológicos.

Por este motivo, demoramos um pouco para escolher o nome da mesa, pois precisávamos decidir qual seria a ênfase e, de fato, qual é a ênfase que damos em nosso trabalho. “A Arte do Movimento como Prática como Pesquisa” enfocaria a aplicação da primeira no campo recentemente denominado de Practice as Research (PaR) e suas diferentes linhas, como a Pesquisa Performativa (Performative Research), a Pesquisa Baseada na Prática (Practice-based Research), a Pesquisa guiada pela Prática (Practice-led Research) etc. Já “A Prática como Pesquisa através da Arte do Movimento” implicaria em algo bem incoerente, transformando a Arte do Movimento em um instrumento (logo objeto manipulável não autônomo), o que contradiz a própria base do arcabouço criado por Laban, como veremos.

Assim sendo, optamos pelo título “A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa”, que implica no reconhecimento do arcabouço labaniano como atual, recontextualizando-o na Prática como Pesquisa (que passaremos também a abreviar com a sigla original em inglês PaR), como parte de um modo coerente e incorporado de criar conhecimento. É necessário, para tanto, especificar como e até que ponto as premissas e princípios labanianos convergem para o que vem sendo denominado de PaR, ou seja, até que ponto já existe, nas abordagens labanianas, uma estrutura ou mesmo todo um arcabouço complexo de PaR, antes mesmo desta denominação existir na academia. Por outro lado, é necessário verificar quais as implicações de inserir a Arte do Movimento no contexto da PaR. Além disso, é também necessária uma revisão deste terceiro paradigma de pesquisa, que adiciona-se e vai além do quantitativo e qualitativo, para criar uma opção muito profícua para o campo das artes, especialmente as artes da cena, que consistem em modos muito particulares e eminentemente práticos de gerar conhecimento em seus processos criativos. Portanto, há que se avaliar, também, qual a contribuição da Arte do Movimento para este (supostamente novo) paradigma denominado de PaR.

Sabemos que Laban foi o responsável por estruturar uma linguagem não apenas fundamentada pelo movimento,<sup>1</sup> mas especificamente em focar o movimento como modo de operação das demais forças e campos, bem como em enfatizar o movimento criativo no contexto estético, juntamente com processos de reflexão, análise, escrita, notação etc., num todo integrado de sentido-criação-recepção-análise. Resumidamente, a questão do *motif*, livremente traduzida aqui como “motivo”, são temas em movimento os quais implicam na criação de sentido no/através/a partir do movimento criativo no/com o ambiente. No contexto do arcabouço criado por Laban, bem como por seus discípulos e alunos, a realização do movimento e a compreensão sobre o mesmo são não apenas inseparáveis, mas resultantes da vivência somático-performativa, isto é, integrada em diferentes níveis no acontecimento

---

<sup>1</sup> Movimento, para Laban, não consiste na movimentação incessante, mas, ao invés disso, no *continuum* entre ebulição e pausa (*Stir and Stillness*, LABAN, 1984 [1939], p.68), em ondulações de variações rítmicas no espaço dinâmico, entre mobilidade e estabilidade, interno e externo, função e expressão, execução e recuperação (BARTENIEFF e LEWIS, 1980).

espaçotemporal irrepetível. Neste sentido, podemos apresentar algumas premissas fundamentais estruturadas por Laban, que se mantêm e se desdobraram em abordagens subsequentes, que não apenas estão de acordo com procedimentos da PaR, mas concedem estrutura e fundamentam este paradigma de modo coerente para e com as artes cênicas, em especial aquelas que enfocam a corporeidade como fonte criativa.

Consideramos tanto a Arte do Movimento (o legado desenvolvido por Laban e seus discípulos e discipulas) quanto a abordagem metodológica da Prática como Pesquisa como fomentadores do autoconhecimento e, a partir deste, da criação de múltiplas sabedorias somáticas (HARTLEY, 1995). O autoconhecimento se afigura importante tanto na formação quanto na prática atual do artista-pesquisador, propiciando-lhe redescobrir suas potencialidades e perceber como se está a transformar a cada dia. O que para nós é significativo tanto na Arte do Movimento quanto na Prática como Pesquisa é que ambos proporcionam esse autoconhecimento, e, ao mesmo tempo, só funcionam através dele.

Apesar desta ênfase no autoconhecimento, este não é fechado em si mesmo. Pelo contrário, implica necessariamente na inter-relação corpo-ambiente, em relações contínuas e em crescimento mútuo entre pulsões (Eucinéctica) e espaços (Corêutica), as duas principais categorias de movimento estruturadas por Laban. É a partir desta oscilação desafiadora entre autonomia e relação, que a prática se desenvolve como uma exploração co-movente e criadora de sentidos, numa íntima relação *entre*, e que acontece nas interfaces do corpo.

Temos o conceito de “perspectiva corporal” de Laban (2011) como um marco a partir do qual poderia se desenrolar a interlocução entre prática, teoria e fruição da dança. Esse conceito é de extrema relevância quando nós, pesquisadores de dança e outras artes corporais, viemos reivindicar a importância da sabedoria do corpo, do conhecimento desenvolvido no e através do corpo, e, mais especificamente, da pesquisa em dança realizada no contexto da academia e da autonomia do campo da dança para agenciar relações interdisciplinares. O conceito de perspectiva corporal é um elo poderoso para efetivar a Prática como Pesquisa na área da dança. Diz Laban:

A impressão do homem das formas, quando o poder motivador trabalha interiormente no corpo, é completamente diferente daquela recebida quando ele as olha de um ponto de vista exterior. Podemos chamar a visão a partir do interior de "perspectiva corporal". (LABAN, 2011, p. 85)

A perspectiva corporal de Laban lançada na primeira metade do século XX dialoga com o conceito de “corpo em primeira pessoa” elaborado entre final do século XX e início do século XXI pela filósofa da dança Maxine Sheets-Johnstone (2009). Este diálogo mostra que a Arte do Movimento já apontava para pensamentos que hoje são a base para a Prática como Pesquisa. A ver:

O corpo em primeira pessoa não é um corpo que superamos ou que, mesmo, podemos superar; é apenas um que podemos escolher negar ou desaprovar. É um corpo ao qual não falta realidade biológica, mas um corpo cuja realidade biológica não é nem separável nem uma dimensão em terceira pessoa de sua presença vivida e viva. [...] Precisamos reformar a noção implícita na questão de que o corpo é algo distinto de nós. [...] Entramos em um mundo imaculado, onde o misterioso não é elucidado em fatos/dados sobre o corpo, mas sentindo e intuindo suas transparências (SHEETS-JOHNSTONE, 2009, p. 20 e 22).

A perspectiva corporal, bem como a de Espaço Dinâmico ou Dinamosfera (associação da Eucinéctica e Corêutica) desafiam a pesquisa convencional e seus métodos, uma vez que desestruturam a dicotomia entre um sujeito como mente conhecedora e seu objeto como passivo e manipulável, em procedimentos pré-determinados e cientificamente controlados. A Arte do Movimento e suas premissas enfatizam inteligências somáticas 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.

Mesmo consistindo em uma complexa teoria de movimento, todos os conceitos e princípios desenvolvidos por Laban, bem como por seus sucessores, foram estruturados a partir da prática, quer seja ela artística, pedagógica, terapêutica, ritualística etc. Este é um dos principais legados de Laban: o de desenvolver arcabouços teóricos, inclusive visuais e imagéticos, a partir de e com a prática corporal no/com o ambiente, sob a perspectiva inter-artística. A simultaneidade entre mover criativamente, pesquisar, escrever,

interagir com palavras, símbolos, elementos variados (da natureza ou urbanos, tecnologias, figurinos etc.) implica na integração dinâmica entre os vários níveis somáticos, como sensação, sentimento, pensamento, intuição, na criação de conhecimento em e a partir da prática em movimento relacional. É esta ênfase na prática em movimento que nos permite extrapolar a dança apenas como processo e obra artística, para modos efetivos de pesquisar e viver, isto é, modos de criar conhecimento no universo acadêmico e para além dele.

Vários artistas-pesquisadores visionários do início do século XX já tinham como premissa a fusão entre prática-teoria, arte-pesquisa, que veio, posteriormente, a se configurar como princípio importante da PaR, como, por exemplo, Laban e Wassily Kandinsky. Laban dizia:

Apenas uma firme convicção de que temos que conquistar para a dança o campo da expressão escrita e falada, abri-lo [...] para círculos mais amplos, trouxe-me a abraçar esta difícil tarefa. (LABAN apud MALETIC apud FERNANDES, 2014, p. 21).

Kandinsky, por sua vez, expõe o diálogo entre disciplinas (no caso, as artes) como ampliador das possibilidades do próprio campo. Ele pensava que:

Uma arte deve aprender de outra arte o emprego de seus meios, inclusive os mais particulares, e aplicar depois, segundo seus próprios princípios, os meios que são dela e somente dela. Mas não deve o artista esquecer que a cada meio corresponde um emprego especial que se trata de descobrir. (KANDINSKY, 2015, p. 58)

O lugar da prática tem um valor determinante na PaR. Segundo Brad Haseman, “Tem havido um impulso radical para não apenas colocar a prática no processo de pesquisa, mas para guiar a pesquisa através da prática” (HASEMAN, 2006, p. 3). Na verdade, colocar a prática artística no centro da pesquisa é a condição mesma da PaR; a prática conduz o processo. Sobre isso, a pesquisadora de dança Anna Pakes diz que:

O *insight* crucialmente relevante – e atraente, pelo ponto de vista do praticante-pesquisador – é a ideia de que a própria prática incorpora e desenvolve uma forma de conhecimento, ao invés de simplesmente oferecer uma demonstração física de uma posição intelectual pré-teorizada. (PAKES, 2003, p. 140)

Já Carole Gray, da área das artes visuais, define a pesquisa guiada pela prática como:

[...] em primeiro lugar, a pesquisa que é iniciada na prática, onde questões, problemas, desafios são identificados e formados pelas necessidades da prática e dos praticantes; e, em segundo lugar, que a estratégia de pesquisa é conduzida através da prática, usando predominantemente metodologias e métodos específicos familiares a nós, praticantes das artes visuais. (GRAY, 1996, p. 3)

Essas formas de pesquisar diferem das maneiras ortodoxas já reconhecidas tradicionalmente pela academia, justamente para poder acolher e por em desenvolvimento questões que surgem intrinsecamente ligadas ao sujeito pesquisador, que passam por caminhos diversos da formulação de uma hipótese para sua posterior confirmação ou refutação. Por exemplo, Haseman aponta que:

[...] muitos pesquisadores guiados pela prática não começam um projeto de pesquisa com um senso de “um problema”. Na verdade, eles podem ser guiados pelo que é melhor descrito como “um entusiasmo da prática”: algo que é excitante, algo que pode ser anárquico, desregrado, ou mesmo algo que esteja apenas se tornando possível como nova tecnologia ou novas redes disponíveis (mas das quais eles não podem estar certos). Pesquisadores guiados pela prática constroem pontos de partida experimentais a partir dos quais a prática segue. Eles tendem a “mergulhar”, a começar praticando para ver o que emerge. (HASEMAN, 2006, p. 3)

Por sua vez, Yvon Bonenfent coincide com a ideia posta por Haseman de “explorar o que emerge” (BONENFENT, 2012, p. 22), que acolhemos com entusiasmo. Bonenfent acrescenta que “a PaR transcende e entrelaça 'corpo', 'experiência', 'mente', 'sensação', 'análise', 'articulação', 'memória' e 'argumento', frequentemente em estruturas criadas idiossincriticamente.” (BONENFENT, 2012, p. 22).

A PaR, portanto, tem se configurado no final do século XX como um guarda-chuva, a partir do qual várias peculiaridades apontam especificidades dessa Prática como Pesquisa e vão sendo nomeadas. Por exemplo, Bonenfent (2012) identifica: “pesquisa-criação” (Canadá francófono), “pesquisa artística” (Bélgica e Holanda), “ciências artísticas” (França), o mais amplo “Prática como Pesquisa” ou o mais específico “Performance como Pesquisa” [*Performance as Research*] (Austrália, Nova Zelândia, África do Sul e Estados Unidos). Já Pakes (2003, 2004) aponta: “*dance practice as research*” [“prática da dança como pesquisa”] e “*performance practice as research*” [“prática da performance

como pesquisa”]. Haseman (2006) elaborou sua própria proposta: “pesquisa performativa” e também identificou outras (algumas coincidentes com as identificadas por Bonenfent): “pesquisa guiada pela prática” [*practice-led research*], “prática criativa como pesquisa”, “performance como pesquisa”, “pesquisa através da prática”, “prática de estúdio”.

Dentre as vertentes da Prática como Pesquisa, neste texto nos interessa particularmente focar a Prática Artística como Pesquisa. É preciso salientar que esta PaR não implica em realizar pesquisa artística, ou seja, fazer buscas, explorações e conexões inspiradoras e instigantes como parte de um processo criativo em artes, nem em realizar uma criação artística como parte de um projeto de pesquisa em qualquer nível (iniciação científica, especialização, mestrado, doutorado, pós-doutorado). Prática Artística como Pesquisa implica em usar os modos, percursos, princípios e procedimentos do processo artístico em questão para explorar como desenvolver a pesquisa acadêmica em si mesma, percebendo, delineando, traçando, materializando e relacionando as principais questões elencadas no processo investigativo e suas possíveis resoluções inovadoras e relevantes para o campo e para além dele. Ou seja, a arte como campo expandido vai além da criação artística e mesmo da pesquisa realizada nos processos de criação em artes, para se tornar o modo através do qual organizamos materiais diversos no contexto acadêmico, com resultados para além do produto artístico e da universidade. Resultados estes que são compartilhados como conhecimento, a fim de contribuir para um campo de estudos, ensino e pesquisa. Assim, a PaR se constitui como um terceiro paradigma metodológico, além do quantitativo e qualitativo, podendo também dialogar com e integrá-los.

Isto significa que a prática artística é diferente da prática artística como pesquisa acadêmica. Nesse momento vale a pena lembrar da própria definição de pesquisa, que se configura como uma atividade que tem a finalidade de investigar algo para a descoberta de novos conhecimentos, quaisquer que sejam eles. Prodanov e Freitas (2013) lembram que pesquisa não é só um procedimento realizado para a fabricação de conhecimento, mas é também um procedimento para a fabricação de aprendizagem. Para se realizar uma

pesquisa existem muitos caminhos possíveis, que são chamados de métodos e estes variam de acordo com o campo, a área ou o objeto sendo investigado.

Portanto, ao adicionar a palavra pesquisa junto com a prática artística, indagamos a possibilidade da arte se tornar a linguagem utilizada para desenvolver processos que vão gerar novos conhecimentos e às vezes até para a comunicação destes. Em se tratando das artes cênicas e corporais, o indivíduo pesquisador se torna o meio necessário para a pesquisa acontecer. Assim, é na experiência relacional do indivíduo, ou no corpo em primeira pessoa mencionado por Sheets-Johnstone, que a pesquisa acontece, num contínuo dueto entre pulsões e espaços, movendo e sendo co-movido por materialidades, imagens, sentidos e conceitos em movimento.

Ao aproximarmos a filosofia de Laban à Prática como Pesquisa percebemos que Laban poderia ser assim considerado um precursor desta forma de estudo, justamente por introduzir o conceito de um pensar que acontece através do movimento meia década antes de ser reconhecido como modo de produção de conhecimento. Foi em 1936 que Laban sistematizou por escrito o conceito de “pensar em movimento”. É provável que este conceito tenha surgido no início de suas experimentações corporais que começaram na década de 1910 e que inicialmente tenha sido praticado para depois ser conceituado, como é provável que tenha feito com todos os conceitos que surgiram em sua práxis. Por exemplo, Mary Wigman (1983), uma das primeiras e mais famosas pupilas de Laban, lembra que eles passavam noites experimentando (praticando) movimentos para que Laban desenvolvesse os princípios de sua filosofia, a Coreologia.

Maletic (1987) explicou que foi também através da observação do movimento de pessoas e animais que chegou a diversos de seus conceitos e que foram mobilizados pela prática (corpo) de seus pupilos. A princípio esta colocação pode parecer redundante, porém, é de extrema importância lembrar que um conhecimento conceitual surgiu através da prática ou observação de algo que já é praticado. E no caso da Arte do Movimento, ele precisa ser experimentado para ser compreendido. A própria experiência com a Arte do Movimento nos confirma que a práxis de Laban nasce da experiência: da prática. Inclusive, ao lermos qualquer um de livros de Laban, percebemos que

ele está falando de um conhecimento corporal somático, que precisa ser encarnado ou encorpado para que seja apre(e)ndido.

Compartilhando um mesmo *modus operandi*, tanto a Prática Artística como Pesquisa quanto a Arte do Movimento de Laban lidam com a experiência do indivíduo. Então como falar deles em uma mesa redonda utilizando dos mesmos meios e da mesma materialidade que usamos para fazer pesquisa? Convidamos o público para ocupar o espaço do palco junto conosco e experienciar a mesa ao invés de sentar e assistir da plateia, tornando, assim, o ambiente mais propício para experimentar a Prática como Pesquisa através da filosofia de Laban.

Iniciamos a apresentação de nossas proposições solicitando que todos provassem castanhas de caju que estavam em dois saquinhos distintos: um saquinho continha castanhas com leite condensado, outro continha castanhas com pimenta. Os saquinhos deveriam passar de mão em mão em sentidos contrários no círculo de pessoas colocados no palco, onde a grande maioria dos participantes foi convidada a sentar. Como na espiral que cresce para dentro e para fora de si mesma simultaneamente, da autoria de M. C. Escher (Vide Fig. 1), sobrepunha-se ali sensação e pensamento, experiência individual e compartilhamento coletivo, tradição local e produção acadêmica, Arte do Movimento e PaR, e cada um sabia quando cada qual se apresenta como doce ou como apimentado, e como de fato os dois sabores complementares se aguçam mutuamente, numa complementaridade ativadora e integradora, auto-centrada e emancipadora.

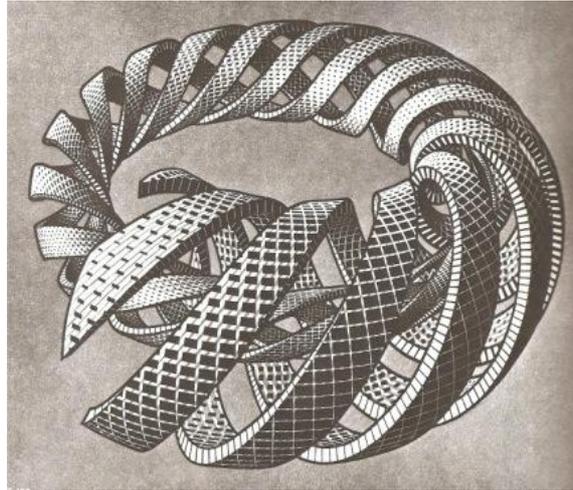


Figura 1 – *Espiraais*, xilografia, 1953. M. C. Escher. Fonte: Bruno Ernst, 1996, p.98.

A degustação de alimentos típicos da região, ora de sabor doce, ora picante, nos pareceu expressar, por meio do que Schechner (2000) nos apresenta como *rasaestética*, ou *teoria geral do sabor*, alternância e complementaridade, em nosso caso, na experimentação da pesquisa. A implicação corporal é fator essencial ao participante, tornando o ciclo nariz-ventre-intestino, ou boca-ventre-intestino, ciclos de ingestão que transformam o já conhecido ciclo visão e análise. “Rasa significa ‘suco’, o que transmite o sabor, o veículo do gosto” (2000, p. 256). Talvez possamos estabelecer relações com aquele entusiasmo que Haseman (2015) nos indica como possível disparador da pesquisa performativa de onde podem emergir problematizações pertinentes a cada processo, já com as mãos e a boca repletas desses elementos saborosos. Ali, na mesa temática, alguns sabores foram convidados a circular entre nossas apresentações e produziram combinações como a que podemos ver na Figura 2. abaixo, criação de Alba Pedreira Vieira.



Figura 2. Composição de Alba Pedreira Vieira, durante a mesa A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa, com alimentos experimentados durante a mesma, como castanhas e casca de manga, além de fio dental. Natal, 2018. Foto: Ciane Fernandes.

O que seria a prática? A prática é como comer uma manga: doce, gostosa, mas que ao ser degustada ela suja e deixa seus fiapos no dente, incomoda. Enquanto Cláudio falava sobre as diferentes etimologias da Prática como Pesquisa descritas acima, e começava a problematizar o encontro que estávamos realizando, Melina fatiava algumas mangas e distribuía pedaços para os participantes presentes que, ao saborearem a fruta, melavam suas mãos, as roupas e o chão na experiência fluida, doce, prazerosa e até incômoda que é comer uma manga sentado ao chão no meio de uma palestra em um congresso nacional numa terça-feira, às 8 horas da manhã. Pensando através/em (d)o movimento, em seguida Melina ocupou o centro do espaço e começou a falar sobre este conceito através do movimento de seu corpo e voz.

Mas como escrever, descrever, compartilhar o gosto destas castanhas e mangas? "Como apreender o gosto de uma maçã? Comendo-a", como nos sugere Fernando Pessoa (apud GIL, 2004, p. 86). A partilha de um sabor na pesquisa artística, que pode ou não ser autoreferenciada (o que acontece com frequência na pesquisa artística), ocorre por meio de escritas performativas, poéticas, transcriativas, pois a escrita sobre o gosto da manga ou da castanha já não é a manga nem a castanha, sobre dança, já não é a dança. Mas, como estudo, é preciso identificar, estratificar, apontar os parâmetros de uma pesquisa que é integralmente prática. Como fazemos isso?

*Meu braço direito avança horizontalmente de forma direta e em velocidade continua. Ele se alonga produzindo uma torção que leva o ombro*

*direito para o chão permitindo um rolamento das costas contra o solo, chegando até um apoio sobre os joelhos, tíbia e metatarso. Olho para o público ao meu redor.* O pensar em movimento é um tipo de pensamento para o qual não há nomenclatura, disse Laban (1978). O trabalho artístico e a composição musical do compositor alemão Richard Wagner ajudaram Laban a perceber que a forma com que o compositor organizava sua arte envolvia um tipo de pensamento que não era cognitivo, mas que acontecia através do movimento.

*Olhei sobre meu ombro direito e ao transferir o foco da proximidade corporal cinesférica para os limites do espaço, comecei a olhar nos olhos dos que ali estavam sentados a minha volta. Esta troca de olhares me comunicou a expectativa de quem buscava ler meu corpo. Então falei: “o cotovelo direito torceu em uma diagonal transversa saindo da frente alta até a esquerda baixa e ao iniciar esta espiral a cabeça deu continuidade à linha o que fez com que toda a coluna espiralasse até que as pernas cruzassem e terminasse com uma expansão celular súbita, finalizada por um impacto”.* Esta descrição poderia estar em um parágrafo do livro que Laban escreveu em 1950, *The Mastery of Movement on the Stage* (O Domínio do Movimento, Summus, 1978). Isto porque neste livro, Laban faz questão de introduzir os conceitos da Eucinéica ou do *Effort* (traduzido na versão em português do livro como teoria dos esforços) através de propostas práticas que levam o leitor a entender o que ele conceitua através da experiência. É assim, portanto, que Laban propõe um pensar que acontece através do movimento ao invés de um pensar através de palavras. E foi dessa forma que propomos aos participantes da mesa compartilharmos ideias em movimento. Enquanto Cláudio e Melina desenvolviam suas “falas”, Ciane e Cibele moviam, com eles, seus pensamentos, produzindo reverberações em todos.

Do mesmo modo que, na Arte do Movimento, pensamos em movimento, também analisamos, descrevemos, e desenhamos movimentos a partir da vivência de corpo inteiro. Assim, a questão sobre o registro ou compartilhamento de processos criativos no âmbito acadêmico pode ser explorada através de múltiplos modos, coerentes com o movimento corporal, que é um processo sempre complexo e multifacetado. A pergunta sobre “como evocar, através de palavras, um processo criativo vivido?” (ADAMS et. al,

2018) acompanha pesquisas em dança e teatro no âmbito da graduação e da pós-graduação nos núcleos de estudo que problematizam a Prática como Pesquisa em todo o mundo. A questão principal é transcriar movimento em texto e propor o que Gumbrecht (2004) nos aponta como um trânsito entre a cultura do sentido e a cultura da presença, no caso, da presentificação do movimento no corpo, ou seja a corporificação do texto desde sua leitura.

Gumbrecht (2004) chamou a cultura da presença de campo não-hermenêutico, em oposição ao que chamou de “campo hermenêutico (2004, p.11), no qual a significação passou a ser, a partir da era moderna, a medida de todas as coisas importantes” (ICLE, 2011, p.20). Gumbrecht, por meio de Icle (2011), diz que a presença vibrátil dos corpos colocaria em suspensão a força etnocêntrica disfarçada de logocêntrica da interpretação. Encontrar alternativas para a tendência interpretativa de leituras de mundo integra as buscas de pesquisas guiadas pela prática. A contribuição dos Estudos da Presença, nesse sentido, vem dos questionamentos ao “pensar outras formas de apropriação do mundo que possam, ainda que de maneira precária, ultrapassar significações, evitar as interpretações puras, suspender os efeitos hermenêuticos e pôr em cheque as ilusões semióticas” (ICLE, 2011, p. 23).

No campo da dança, somam-se questões como as de Lepecki (2004 apud FERNANDES, 2013) “O que significa escrever *com* dança?” ao que Fernandes complementa “(ao invés de simplesmente sobre dança)[...] Quais as estratégias de pesquisa e, conseqüentemente, de escrita, que são coerentes com a dança e seus modos de operar[...]?” (FERNANDES, 2013, p. 21). Como uma de muitas possibilidades de se escrever, descrever e anotar movimento em uma pesquisa (artística), a Arte do Movimento de Laban e seus colaboradores oferece um sistema complexo para exploração e identificação de características do movimento, organizadas por meio de uma escrita simbólica chamada de Labanotação, mas que também teve sua versão simplificada na já mencionada escrita por motivos - *motif writing*. Esta escrita proporciona que os movimentos que estiverem sendo compartilhados por este meio sejam experimentados por um leitor que, ao ler, será capaz de (re)produzi-los.

Para além do uso como registro coreográfico, a linguagem simbólica que a escrita labaniana nos oferece produz, entre outras coisas, uma alternativa aos modos de escrita que envolvem prioritariamente palavras, e oportuniza aos alfabetizados, uma leitura que é também virtualmente corporal, vibrátil, e pode chegar a ser prática. Se, por um lado, a Prática como Pesquisa e seus modos de registros evocam uma escrita que compreenda palavras, imagens, hipertextos, links, etc, um olhar sobre a escrita por motivos, em Laban, pode ser reivindicado para esse contexto. Hubert Godard nos apresenta o trânsito produzido constantemente por Laban entre macro e micro relações interpessoais e culturais e a leitura para sua notação aqui apresentada:

Ele [Laban] defendia a ideia de que os fundamentos de uma cultura se jogam nas relações particulares entre uma determinada gestão do peso e dos valores de expressividade através dos fluxos e dos tratamentos do espaço e do tempo. A impossibilidade de nossa organização linguística de abarcar o sentido profundo do movimento levou-o à aventura do seu sistema de notação, que não se apoia numa metáfora linguística e sim numa representação pictográfica que responde, analogicamente, aos estados de corpo ainda não projetados na esfera da interpretação linguística. (GODARD, 2001, p 31-32)

Como opção para os estudos do corpo, Laban nos oferece uma linguagem alternativa. Utilizando esta linguagem no campo acadêmico, Cibele criou uma proposta de escrita por motivos para explorar sua criação junto com registros em vídeo. Para tal ela criou cinco sequências onde pesquisou características expressivas do seu movimento utilizando parâmetros do Sistema Laban/Bartenieff de análise do movimento, ou seja, os fatores expressivos, a utilização espacial em termos de uso da Cinesfera e de percursos, os princípios corporais e os modos de transição de forma mais presentes/recorrentes nas sequências criadas. Um estudo comparativo foi realizado com rigor por meio de uma escrita que foi realizada de forma artesanal, aqui apresentada deste modo:

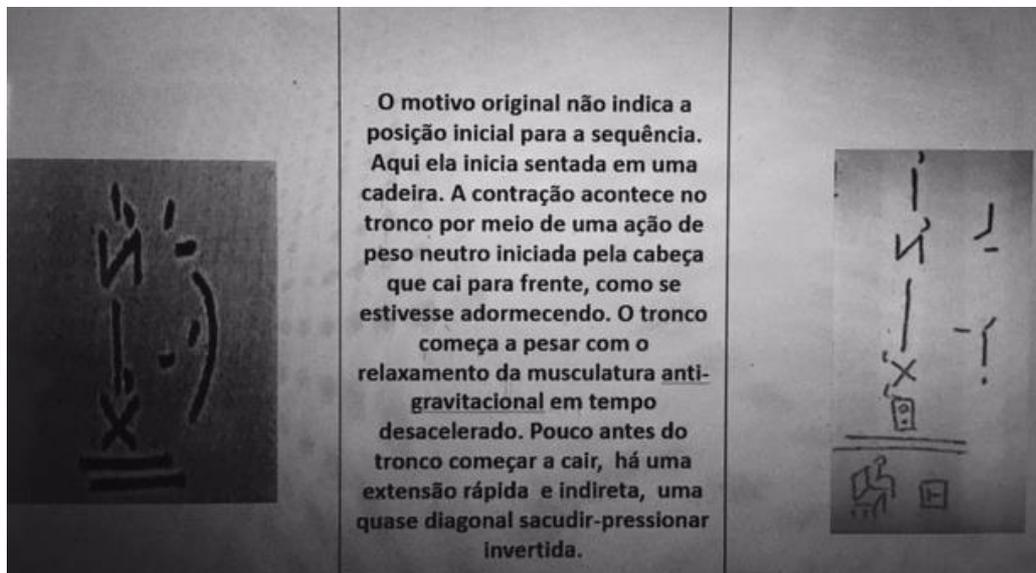


Figura 3. Trecho traduzido do Projeto de finalização de Curso no LIMS 1 *motif = 5 sequences*.

Ainda que restrita às leituras da notação, a paridade da leitura que evoca o corpo e da leitura que evoca a interpretação estão postas no papel, fazendo coabitar registros para informações que transitam entre a cultura da presença e a cultura do sentido. Em uma notação, seja ela feita como registro ou como escrita do movimento, os parâmetros labanianos podem ser utilizados para uma possível “leitura” de registros mais abstratos, ou mesmo mais figurados, estimulando um trânsito entre linguagens como ativação de modos de produção de conhecimento em dança.

Para além do uso literal de notações, podemos nos deixar influenciar por seu princípio mais aberto, que é o da conexão gradual entre corpo-imagem-escrita, em vias de direções múltiplas. O movimento como pulsão espacial atravessa todas essas instâncias, criando transições fluidas entre experiência e análise, processo e registro, performance e escrita. É neste processo criativo, logo, imprevisível, que se dão as descobertas da pesquisa, seus percursos, seus modos coerentes e únicos de fazer conexões e criar sentidos tão dinâmicos quanto a própria vida.

Antes de iniciar sua explanação, Ciane olhou ao redor e lá estava Luiz Thomaz Sarmiento Conceição, integrante do Coletivo A-FETO,<sup>2</sup> abraçando uma amiga que também estava no círculo já um pouco desfeito com os graduais alongamentos que se somavam. Imediatamente, Ciane propôs abraços entre os presentes, dirigindo-se a Ceila Portilho, que conheceria posteriormente à mesa. Quebrado o gelo, todos se deliciaram não só com castanhas e mangas,

<sup>2</sup> Grupo de dança-teatro e performance da Universidade Federal da Bahia, criado e dirigido por Ciane Fernandes desde 1997.

mas também com sorrisos e toques, em meio a algumas reflexões que Ciane compartilhou, como a do termo “imersão como pesquisa”, enrolando-se numa canga com o fundo do mar estampado, e logo após concluir seus slides, alongando-se na canga esticada no palco-praia desta mesa cada vez menos redonda e mais espalhada como as dunas de Natal se deslocando e refazendo dia após dia.

Após tanto enfoque na sensação, fluidez e inter-relação, seguimos para perceber côncavos e convexos propostos por Cláudio, como as materialidades entre pulsões e espaços, corpo e ambiente, mencionados acima. Cláudio propôs aos participantes um exercício prático-criativo (que fez parte de sua pesquisa de doutorado inspirada pela arquitetura de Zaha Hadid<sup>3</sup>), que consistia em cada um identificar, em seus corpos, protuberâncias e calços de espaço negativo e positivo que o corpo faz em sua interface com o espaço. Além disso, a atividade tem uma afinidade direta com a espiral invertida de Escher (Figura 1) experimentada com as castanhas no início da mesa e conceituada por Ciane, e que subentende a imersão entre pesquisador e pesquisa, dentro e fora, dança e escrita, feminino e masculino etc.

A identificação, por cada um, dos côncavos e convexos, se deu através de um apalramento pelo corpo que, em um segundo momento, se transformou numa constante transformação entre espaço negativo e positivo. Os convexos iriam "afundar" no corpo e os côncavos iriam projetar no espaço. A ideia era pensar no corpo como uma massa modelável, na qual os espaços negativos e espaços positivos se transformassem no espaço. Cláudio indicou que se começasse a exploração com movimentos mínimos para que a experiência gerasse a sensação do afundamento dos côncavos e a projeção do espaço dos convexos. Em seguida, essas movimentações seriam ampliadas. Assim, com a experimentação coletiva surgiu um grande conjunto de massas vivas móveis, transformando a si e também aquele espaço do auditório, como células e ambiente em mútua interferência.

Em seguida, Cláudio propôs uma atividade de composição desse material. Os participantes foram estimulados a selecionar momentos e

---

<sup>3</sup> Disponível em: < <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25534>>.

movimentos que cada um havia achado interessantes, explorá-los em repetição e criar um encadeamento que fosse, para cada um, orgânico e que pudesse se configurar em uma pequena composição. Vários padrões interessantes se materializaram e a composição geral se mostrou como um mosaico pulsante de corpos vibrantes em estado de experimentação criativa.



Figura 4. Cecília Borges experimentando côncavos. Foto: Ciane Fernandes.

Enquanto exploravam suas composições, Ciane pediu para que interagissem de modo mais espacial com algum ou alguns objetos ou texturas. Com muita fluidez, as movimentações incitadas por Cláudio cresceram para interações com todo tipo de materialidade presente naquele espaço, desde envolventes cortinas e cantinhos, aconchegantes curvaturas de cenários gigantescos, carpete, poltronas, fios, cadernos, canetas, alimentos, água etc.



Figura 5. Pesquisadora explorando seu objeto de pesquisa entre os fios do teatro. Foto: Ciane Fernandes.

Quando estavam todos totalmente imersos nessa Dinamosfera, Ciane enfatizou como cada materialidade é algo vivo e pulsante, talvez um antigo “objeto” de pesquisa, agora dançante, ativo e interativo. Ela seguiu indagando com pausas enquanto ela mesma se movia entre pessoas, objetos e junto com um celular registrador: *Como se move o que nos move? O que nos tem a dizer essa pesquisa co-movente? Como escutar, ser movido, dançar junto com a pesquisa? Como é seu ritmo, suas formas... seu espaço se expande e/ou se encolhe como fizemos no início dessa mesa pouco redonda e muito irradiada? Como se organiza o movimento da pesquisa? Qual seu centro, seu eixo, seus aspectos dinâmicos, suas questões no espaçotempo do processo e da cena? Como o movimento da pesquisa esclarece algo vital para seu processo? Como estabilizar em meio a tanta agitação e demandas? O que lhe traz segurança? Como sua pesquisa se mostra e traz certezas que lhe enraizam de modo talvez surpreendente, sob perspectivas muito específicas?* Deste modo, os artistas da cena que ocupavam e dançavam com o espaço gradualmente delinearam processos de pesquisa guiados por modos dinâmicos do corpo como um todo, integrando sensação, sentimento, pensamento, intuição; pulsão e espaço, experiência e análise, dançar e pesquisar.

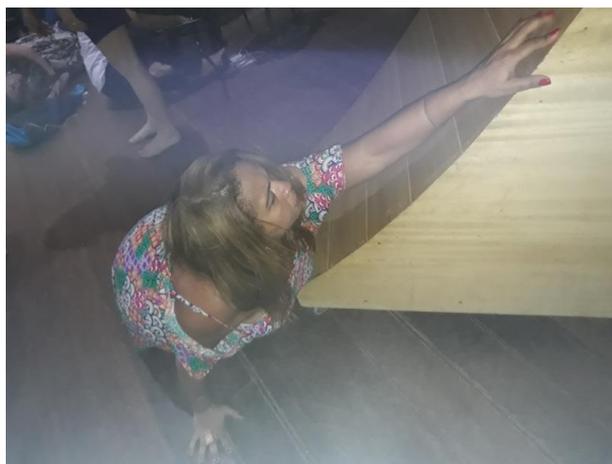


Figura 6. Katya Gualter dançando sua pesquisa em relações côncavas e convexas com o cenário do palco. Foto: Ciane Fernandes.



Figura 7. Cecília Borges, Deborah Dodd, Katya Gualter, Rita de Castro e demais pesquisadores sendo co-movidos pela pesquisa. Foto: Ciane Fernandes.

Assim, concluímos que a Arte do Movimento e seus princípios dinâmicos justamente concedem os instrumentos e procedimentos necessários para que a PaR se realize de modo efetivo, ou seja, na produção de conhecimento, especialmente nas artes cênicas, que enfatizam estados relacionais no espaçotempo irrepitível, simultâneo e multifacetado. Através da Arte do Movimento, a PaR associa pensamento, somática e performatividade, intensificando a perspectiva corporal e a Dinamosfera em pesquisas e criações plurais de conhecimento imprevisível e transformador afetando inclusive sua produção textual.

Como um dos principais eixos dinâmicos da cena, a Arte do Movimento insere a pesquisa em artes cênicas não apenas no contexto supostamente inovador da PaR. De fato, a Arte do Movimento nos permite assumir a cena e seus processos como modo de operação fundamental não apenas para a PaR, mas para uma virada prática vital de retomada do poder da corporeidade na produção de conhecimento inovador e relevante em todas as áreas de conhecimento.

#### Referências

ADAMS, M.; CARDOSO, T.; MODINGER, C.; SASTRE, C. Propostas de uma escrita Transcristativa ou, como compartilhar o gosto de uma maçã? IN: ICLE, G. (Org). *Descrever o inapreensível*. São Paulo: Perspectiva, no prelo.

BARTENIEFF, I.; LEWIS, D. *Body movement: coping with the environment*. Langhorne: Gordon & Breach Science, 1980.

BONENFENT, Yvon. A portrait of the current state of PaR: defining an (in)discipline. In: BOYCE-TILLMAN, June (ed.). *PaR for the Course: issues involved in the development of practice-based doctorates in the Performing Arts*. Winchester: The Higher Education Academy Arts and Humanities, 2012.

ERNST, Bruno. *Lo specchio magico di Maurits Cornelis Escher*. Colônia: Benedikt, 1996.

FERNANDES, Ciane. Em Busca da Escrita com Dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. In: *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, Vol. 2, No 2. (2013). Salvador: UFBA, 2013. p.18-36.

FERNANDES, Ciane. *Dança Cristal: Da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa*. Salvador: EDUFBA, 2018.

GIL, José. *O Movimento Total. O Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GODARD, H. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R. SOTER, S. (Orgs). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p.11-35.

GRAY, Carole. Inquiry through practice: developing appropriate research strategies. In: *No Guru, No Method?*. Helsinki: UIAH, 1996.

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

HASEMAN, Brad. A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"* (no. 118), 2006, pp. 98-106.

ICLE, G. Estudos da Presença. Prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. *Revista Brasileira dos Estudos da Presença*. Porto Alegre, v1, n.1, p.09-27, jan-jul 2011.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte e na Pintura em Particular*. Trad. Álvaro Cabral, Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. – São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2015.

LABAN, R. *A vision of dynamic space*. London: Laban Archives & The Falmer Press, 1984.

LABAN, Rudolf. VON. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Alton: Dance Books, 2011.

LACERDA, *Pesquisa Trilogia da Arquitetura Desconstrutivista*. Recife: O Autor, 2011.

LACERDA, Cláudio. *Contraespaços entre Dança e Arquitetura: uma perspectiva coreológica da obra de Zaha Hadid*. Tese de doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro e Escola de Dança, 2018. Disponível em: < <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25534>>.

MALETIC, Vera. *Body, space, expression: the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1987.

PAKES, Anna. Original Embodied Knowledge: the epistemology of the new in dance practice as research. In: *Research in Dance Education*, ano 4, vol. 2, 2003, pp. 127-149.

PAKES, Anna. Art as action or art as object? the embodiment of knowledge in practice as research. In: *Working Papers in Art and Design*, vol.3, 2004, pp. 1-11.

PRODANOV, Cleber. Cristiano.; FREITAS, Ernani. Cezar. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

SASTRE, C. *Entre o Performar e o Aprender. Práticas performativas, Dança Improvisação e Análise Laban/Bartenieff em movimento*. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Educação. 2015. 262f. Porto Alegre, 2015.

SCHECHNER, Richard. *Performance. Teoria e prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. *The Corporeal Turn: an interdisciplinary reader*. Exeter e Charlottesville: Imprint Academic, 2009.

SCIALOM, Melina. Dramaturgia na Danna: A PrA Pr de Rudolf Laban como Base para o Trabalho Dramaturgico em Danna. Cadernos GIPE-CIT, v. 16, pp. 145-166.

WIGMAN, Mary. My Teacher Laban. In: COPELAND, R.; COHEN, M. (Eds.). *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1983. p. 302–305.